A.
III - 5

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

Въ обработкѣ отдѣльныхъ частей изданія приняли участіе:

Алекс. Бенуа, И. Я. Билибинъ, Ап. М. Васнецовъ, бар. Н. Н. Врангель, архит. Ѳ. Ѳ. Горностаевъ, С. П. Дягилевъ, академикъ Н. П. Кондаковъ, С. К. Маковскій, проф. Г. Г. Павлуцкій, архит. В. А. Покровскій, Н. К. Рерихъ, прив.-доц. Н. И. Романовъ, проф. М. И. Ростовцевъ, прив.-доц. А. А. Спицынъ, свящ. Н. А. Скворцовъ, проф. архит. В. В. Сусловъ, В. К. Трутовскій, проф. А. И. Успенскій, проф. Б. В. Фармаковскій, архит. И. А. Фоминъ, архит. А. В. Щусевъ и др.

Томъ
V

СКУЛЬПТУРА

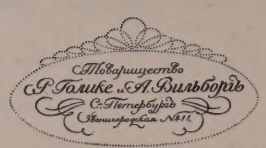
МОСКВА
ИЗДАНІЕ І. КНЕБЕЛЬ

Баронъ Н.Н.Врангель

ИСТОРІЯ СКУЛЬПТУРЫ

Томъ
V

ИЗДАНІЕ
І. КНЕБЕЛЬ



THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

До-Петровская эпоха

I.

ДРЕВНѢЙШІЙ ПЕРІОДЪ.

Двѣ съ половиною тысячи лѣтъ скиѳы, корсунскіе мастера, генуэзскіе пришельцы, нѣмцы, италіанцы, голландцы и французы—всѣ наперерывъ приносили свой вкладъ въ исторію русской культуры и отблески ихъ созиданій отъ старыхъ лѣтъ дошли и до нашего времени. Курганы южной Россіи, Крымъ, Грузія, Новгородъ, Кіевъ, Ростовъ, Владиміръ и Москва хранятъ памятники красоты прошлаго. Смѣсь разныхъ культуръ дала въ результатѣ новое міропониманіе, новую красоту. Преемственно передавались художественныя традиціи греческихъ колоній съ береговъ Чернаго моря до Кіева, изъ сассанидской Персіи въ восточную Россію, изъ глубины средней Азіи въ Сибирь и на берега Дуная.

Первыя попытки ваянія въ предѣлахъ нынѣшней Россіи проглядываютъ въ орудіяхъ каменнаго вѣка, украшенныхъ разнообразной примитивно-грубой орнаментаціей. Большій прогрессъ техники виденъ уже въ предметахъ эпохи, ознакомившейся съ производствомъ металловъ,—въ періодъ бронзоваго и желѣзнаго вѣковъ. Бронзовыя издѣлія Сибири и особенно Кавказа любопытны изображеніями звѣрей, сохранившимися на немногочисленныхъ дошедшихъ до насъ предметахъ, найденныхъ, главнымъ образомъ, въ курганахъ Воронежской губерніи.

Слѣдующая эпоха, отмѣченная появленіемъ желѣза, вноситъ уже новыя вѣянія въ смыслѣ пониманія формъ и сюжетовъ, воспроизводимыхъ примитивными художниками. Находящіяся въ Историческомъ музеѣ фигуры звѣрей, въ видѣ привѣсокъ, топорики съ рельефными изображеніями, найденные въ могильникѣ Кобани въ Осетіи, говорятъ уже о болѣе сложной психологіи, о болѣе мудрыхъ замыслахъ и творческой фантазіи людей. Въ грубыхъ, обобщенныхъ и наивныхъ формахъ начинаетъ чувствоваться сознательное міропониманіе полудикаря.

Рядомъ съ животными изображаются и люди. Съ яркимъ реализмомъ и пониманіемъ типа исполнены гипсовыя, раскрашенныя маски—портреты умершихъ, найденные въ курганахъ Сибири, близъ Минусинска [1]. Чувственныя толстыя губы,

[1] «Искусство и Художественная Промышленность» 1899 г., № 11, стр. 629.

грубый подбородокъ и строеніе лицевыхъ костей характеризуютъ исканія въ воспроизведеніи жизненной правды. Каменныя бабы, свидѣтели жизни кочевниковъ южной и восточной Россіи, воплощаютъ попытку надгробій надъ могилами знатныхъ.

Разные люди съ тюркскаго типа лицами,—то женщины, то мужчины, то голые, то въ нарядныхъ платьяхъ, съ головными уборами, съ бусами на шеѣ, то стоящіе въ ростъ, то сидящіе со сложенными или опущенными руками [1]. Первые зачатки портретной скульптуры проглядываютъ въ этихъ лицахъ.

Замыслы въ передачѣ не только отдѣльныхъ лицъ, но даже цѣлыхъ сценъ изъ жизни осуществляются все болѣе мудро. Вліяніе разныхъ народовъ, искусство которыхъ было въ полномъ расцвѣтѣ, начинаетъ сказываться на произведеніяхъ русскаго Востока. Бронзовыя издѣлія, найденныя въ АфіасабѢ близъ Самарканда и нынѣ находящіяся въ Эрмитажѣ,—представляютъ еще большую художественную выразительность формъ. Смѣсь греческой культуры временъ Александра Великаго и персидскаго искусства сассанидовъ оставила свой отпечатокъ на рельефныхъ изображеніяхъ сценъ изъ области реализма и фантастики. Стилизованная прелесть запутанныхъ узоровъ издѣлій старой Сибири проникнута причудливыми замыслами. Грозные орлы, мощные—какъ камни сѣвера, терзаютъ трепещущихъ дикихъ козловъ; быстроногій олень, едва касаясь земли, легко мчится отъ преслѣдующаго его охотника; тонкая, изящная лань, встревоженная шумомъ, дрожа на своихъ точеныхъ ногахъ, стоитъ, пугливо повернувъ голову; всадникъ скачетъ, стрѣляя изъ лука. Цѣлый далекій міръ правды и сказки встаетъ передъ нами. Вотъ въ золотомъ рельефѣ выявляется фантастическій звѣрь, борющійся съ удавомъ, грифъ и тигръ, лошадь, загрызаемая барсомъ *стр. 7*, сцены охотъ и отдыха людей-варваровъ. Все проникнуто огромной стилизованной красотой, мудрой задуманностью и сложной психологіей этихъ кажущихся примитивовъ.

Издѣлія южной Россіи—древности Босфора Кимерійскаго отражаютъ уже иныя исканія греческихъ колонистовъ, обитателей Черноморскаго прибережья. Прекрасныя керамическія издѣлія 4-го и 3-го вѣковъ до Р. Х., изображающія фигуры людей и животныхъ, также свидѣтельствуютъ объ искусствѣ ваятелей. Сосуды въ видѣ орла, козла, грифа, сфинкса, Афродиты—вотъ разнообразныя созданія греческихъ скульпторовъ, обитателей Босфорскаго царства. Въ эту же эпоху выдѣлывается серебряная посуда, отражающая въ своихъ формахъ вліяніе Рима.

Терракоттовыя статуэтки—аксессуары погребальной обстановки—также встрѣчаются въ Керченскихъ раскопкахъ. Нѣсколько уступая божественно прекраснымъ

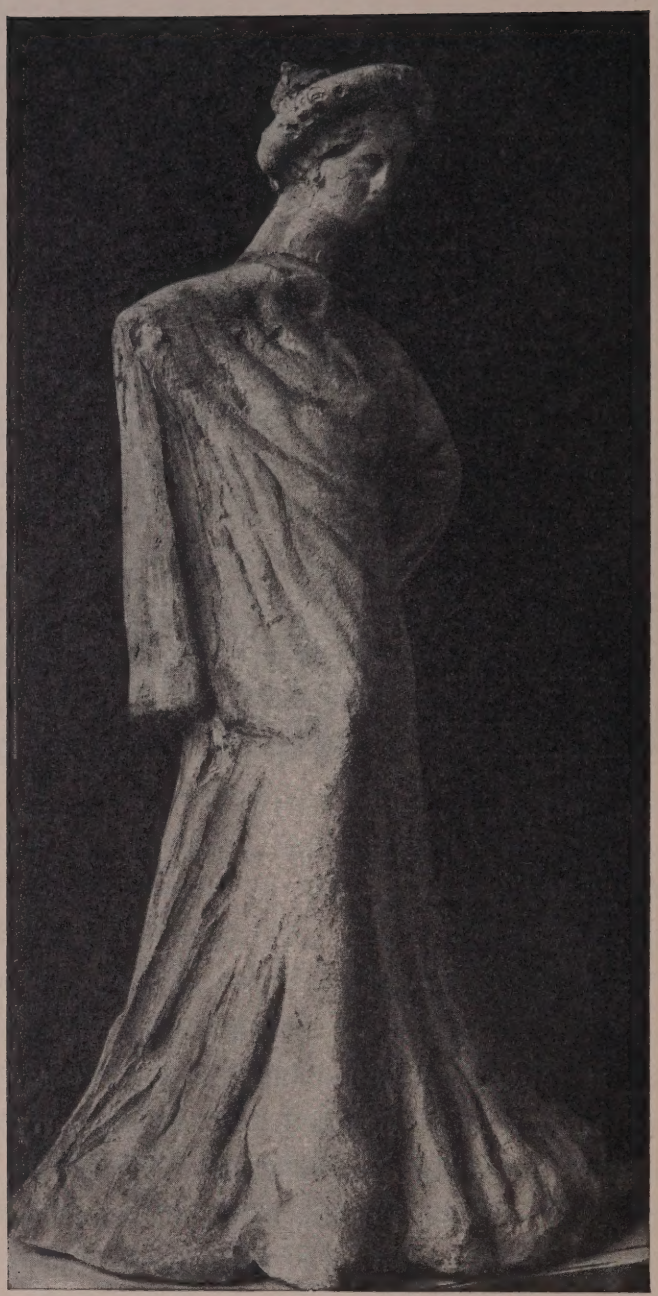
[1] «Труды перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ». М. 1869 г., т. II, стр. 501—520 (статья гр. Уварова съ подробнымъ указаніемъ многочисленныхъ источниковъ). Воспроизведенія см. въ «Собраніи плановъ, картъ и рисунковъ къ Трудамъ перваго археологическаго съѣзда». М. 1871 г.

Сибирскій рельефъ.
(Собраніе Эрмитажа).

созданіямъ Танагры,—онѣ все же проникнуты тонкимъ пониманіемъ красоты. *Стр. 8.* Житейскіе образы и культъ боговъ—главныя темы, воспроизводимыя въ этихъ статуэткахъ. Астарта, Кибела, Деметра, Афродита-Апатурія, флейтовщицы, музыканты, жрицы и танцовщицы измѣняются въ разнообразныхъ типахъ, соотвѣтственно съ эпохой, нравами и личными вкусами художниковъ. Рядомъ съ гордой Афродитой изображаются обыденные простолюдины, карикатурные уроды. Эти послѣдніе особенно часто встрѣчаются въ могилахъ и катакомбахъ 2-го вѣка послѣ Р. Х.

Замѣчательный кладъ кургана «Большая близница» далъ почти полный подборъ наиболѣе жизненно яркихъ типовъ греческой комедіи, разыгрывавшейся странствующими мимами въ городахъ и деревняхъ.

Пьяные Гераклъ и флейтовщицы, циническіе старики съ ужасными гримасами, беременныя, обрюзглыя старухи, идіоты-карлики съ безсмысленно страшными лицами кретиновъ, эѳіопы, уроды, шуты, борцы — проходятъ въ пестромъ калейдоскопѣ передъ нами. Образы жизни, воплощенные фантазіей художника, служатъ спутни-



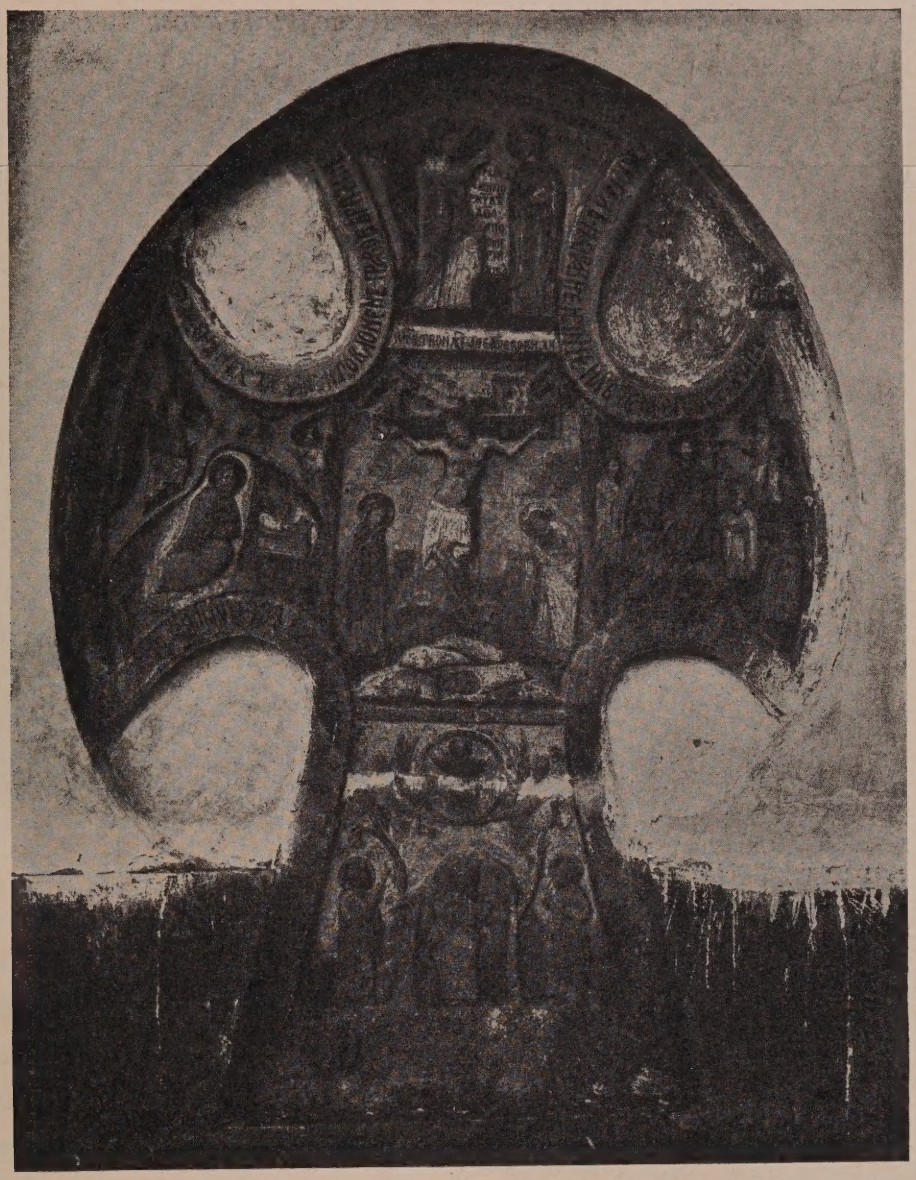
Терракоттовая статуэтка изъ Керчи. (Собраніе Эрмитажа).

ками умершихъ въ могилахъ. Недаромъ же существовало преданіе, что смѣхъ и гримасы — лучшіе амулеты противъ подземныхъ демоновъ.

Иногда художники не воспроизводятъ міра фантастики или уродства, а остаются спокойными зрителями окружающей ихъ жизни, людей своего времени и ихъ обычаевъ. То граціозныя женщины заняты своимъ туалетомъ, смотрятся въ зеркало, играютъ въ мячъ или кости. Или дѣвушки и матери слегка раскачивающейся походкой идутъ на прогулку, или мечтательно дремлютъ на скалѣ. Легкой меланхоліей и чисто музыкальнымъ обаяніемъ вѣетъ отъ этихъ прекрасныхъ созданій скульпторовъ-ремесленниковъ. Проникновеніе въ женскій и дѣтскій типы, нѣжная трактовка драпировокъ, общая прелесть въ передачѣ формъ и пониманіе ритма линій — характерныя черты бытовыхъ и аллегорическихъ статуэтокъ. Произведенія монументальной скульптуры встрѣчаются рѣже, и то лишь во 2-мъ и 1-мъ вѣкахъ до Р. Х. Наиболѣе крупныя среди нихъ,—надгробные памятники мужа и жены, найденные въ Керчи, статуи мужчины и женщины, статуя Кибелы безъ головы, нѣсколько торсовъ и двѣ находящіяся въ Эрмитажѣ, замѣчательно реально трактованныя головы варваровъ [1].

[1] Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности въ памятникахъ искусства», вып. III, Спб. 1890 г., и вып. I, стр. 102.

Каменный крестъ 14-го вѣка.



Софійскій соборъ въ Новгородѣ. (Фот. И. Ф. Борщевскаго).

II.

КУЛЬТЪ ЯЗЫЧЕСТВА И ХРИСТІАНСТВА.

Боги языческаго міра до появленія христіанства господствовали повсюду. Почти на всѣхъ страницахъ нашей начальной лѣтописи встрѣчаются упоминанія о разныхъ богахъ, которымъ поклонялись. Владиміръ святой, возвращаясь уже крещенымъ изъ Корсуни, привезъ «двѣ капищи мѣдяны и четыре кони мѣдяны», которые стояли на площади стараго Кіева. Цѣлая квадрига античныхъ коней, цѣлая античная группа!

Каменный крестъ дьяка Бородатаго.
1458 г. Бѣлая палата въ Ростовѣ.
(Фот. И. Ф. Борщевскаго).

Кумиръ Перуна на холмѣ Кіева, идолъ Волоса, упоминаемый въ житіи Владиміра, указываютъ на существованіе древне-русскаго ваянія боговъ. Занявъ великокняжескій столъ въ Кіевѣ, Владиміръ поставилъ цѣлый рядъ кумировъ—«Перуна деревяна, а главу его серебряну, а устъ златъ и Хорса и Дажьбога и Стрибога и Симаргла и Мокошь». Подобныя же указанія встрѣчаются и въ другихъ мѣстахъ лѣтописи. Изъ нихъ можно заключить, что боги были каменные, мѣдные и деревянные. «Идолъ Зухія золотой, Марумаѳа каменный, а богъ Іоавъ дѣланъ отъ древа и отъ сребра покованъ», и «дѣланы руками въ деревѣ сѣкирою и ножемъ». Понятно, не только имена художниковъ, но даже точный видъ боговъ не можетъ быть установленъ. Изъ «Слова о полку Игореви» видно, что вѣтры, «внуки Стрибога», представлялись съ крыльями, а какая то дѣва «Обида» съ крыльями лебедей [1].

Съ воцареніемъ христіанства уничтожаются старые боги, а новая религія создаетъ и новыхъ кумировъ. Вещи церковно религіознаго обихода — кресты съ изображеніемъ Распятаго, Святая Дѣва и апостолы,—вотъ темы для вѣчнаго исканія христіанскаго искусства. Грозные святые, мрачно глядящіе съ холода каменныхъ плитъ,—издѣлія жителей Кавказа, фигуры воиновъ съ знаками крестовыхъ походовъ, найденныя въ Кубанской области, — тѣ же изображенія людей, но людей

[1] «Записки Отдѣленія русской и славянской археологіи Имп. Русскаго Археологическаго О-ва», т. V. Статья А. Спицына, стр. 203—235.

Каменный рельефъ Георгіевскаго собора въ Юрьевѣ Польскомъ.
1230—1234 г. (Фот. И. Ф. Борщевскаго).

иныхъ, далекихъ отъ міра обыденности, живущихъ въ поискахъ правды, въ погонѣ за воплощеніемъ своего идеала—Распятаго Христа. Вотъ на широкихъ неуклюжихъ крестахъ съ неровными краями выдѣляется рельефомъ грустный обликъ замученнаго Богочеловѣка. Уже въ 11-мъ вѣкѣ ставятъ поклонные кресты, сперва на югѣ, потомъ въ сѣверной Россіи—въ Новгородѣ. Древнѣйшіе кресты выбиты изъ песчаника, кресты 14-го вѣка—изъ известняка или изъ гранита [1].

Рядомъ съ образомъ Христа создается ликъ Богоматери и святыхъ. Въ рельефныхъ натѣльныхъ крестахъ 12-го и 13-го столѣтій сцена Распятія является любимымъ сюжетомъ художниковъ. Эти изображенія еще характернѣе въ крестахъ большого размѣра. Очень интересны среди нихъ: каменный крестъ кн. Святослава Всеволодовича (1224 г.), находящійся въ Юрьевѣ Польскомъ и исполненный, повидимому, однимъ

[1] Д. В. Айналовъ. «О начальной порѣ русскаго искусства». (Брошюра безъ обозначенія года).

Св. Георгій и Дмитрій

Каменный барельефъ 12-го вѣка. Въ стѣнѣ Михайловскаго монастыря въ Кіевѣ (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

изъ мастеровъ, украшавшихъ настѣннымъ рельефомъ Юрьевскій соборъ [1]; болѣе поздней эпохи любопытенъ крестъ новгородскаго архіепископа Алексѣя, вдѣланный въ стѣну Новгородской Софіи и исполненный въ 1359—1389 г. [2] *стр. 9*, и крестъ дьяка Бородатаго (1458 г.)—въ Бѣлой палатѣ въ Ростовѣ [3]. *Стр. 10.*

Къ тому же типу первыхъ робкихъ попытокъ скульпторовъ могутъ быть отнесены рѣзаные рельефомъ деревянные кресты, среди которыхъ наиболѣе интересны крестъ Никольскаго погоста въ Ростовскомъ уѣздѣ и крестъ Тверской Никольской церкви (1577 г.) [4]. Въ этихъ несмѣлыхъ исканіяхъ уже начинаетъ сказываться фантазія художниковъ, но здѣсь еще есть схематическое изображеніе, отсутствіе творческаго замысла и истинной красоты. Такъ выражаются первыя попытки воплощенія отвлеченной идеи въ скульптурной формѣ.

[1] Ю. Шляпкинъ. Каменный крестъ 1224 г. князя Святослава Всеволодовича въ городѣ Юрьевѣ Польскомъ, «Записки Отдѣленія русской и славянской археологіи Имп. Русскаго Археологическаго О-ва», т. V, вып. II, стр. 43—52; «Отечественныя достопамятности». Москва. 1824 г., стр. 160 — 162; Срезневскій. «Свѣдѣнія и замѣтки о малоизвѣстныхъ памятникахъ». Спб. 1867, стр. 1—4. [2] В. В. Стасовъ. «Извѣстія Имп. Русскаго Археологическаго О-ва». Спб. 1864 г., вып. III, стр. 423—427. [3] А. В. Орѣшниковъ. «Памятникъ XV вѣка въ Бѣлой палатѣ въ Ростовѣ». М. 1894 г. (оттискъ изъ «Археологическихъ извѣстій и записокъ», № 11). [4] Ю. Шляпкинъ. «Древніе русскіе кресты», «Записки Отдѣленія русской и славянской археологіи Имп. Русскаго Археологическаго Общества», т. VII, стр. 60.

III.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО.

Декоративная скульптура 12 — 13-го вѣка еще характернѣе для изслѣдованія исканій художниковъ, для изученія тѣхъ вліяній, которымъ они подчинялись. Такъ называемая «византійская эпоха»—весьма сложная смѣсь разнородныхъ элементовъ: традицій Запада, Византіи и самобытныхъ славянскихъ чертъ, нигдѣ кромѣ Россіи не встрѣчаемыхъ. Юго-западная Россія хранитъ до сихъ поръ образцы первыхъ опытовъ настѣнной декоративной скульптуры. Грубо высѣченные плоскимъ рельефомъ въ камнѣ: олень, человѣкъ подъ деревомъ и пѣтухъ въ пещерѣ у села Бушъ Яснопольскаго уѣзда, на берегу Днѣстра,—одна изъ первыхъ попытокъ въ этомъ родѣ [1]. Позже и стѣны храмовъ украшаются религіозными рельефами.

Скульптурныя украшенія Дмитріевскаго собора во Владимірѣ и собора въ Юрьевѣ Польскомъ — наиболѣе любопытныя произведенія декоративнаго ваянія, исполненныя въ предѣлахъ Россіи въ 12—13-мъ вѣкѣ. Эти рельефныя изображенія представляютъ цѣлую вереницу самыхъ разнообразныхъ существъ,—людей, животныхъ и растеній. Святые, кентавры, крокодилы, птицы, львы и цвѣты — все это элементы, хотя и встрѣчаемые въ образцахъ скульптуры другихъ странъ, но трактованные иначе.

На южныхъ, западныхъ и сѣверныхъ стѣнахъ Дмитріевскаго храма они высѣчены въ изобиліи. *Т. I, стр. 311—313.* Славословіе Творца отъ всея твари, съ предвѣчнымъ «Эммануиломъ», св Никита, казнящій бѣса, царственные пророки, Крещеніе Господне, Восхожденіе на небо Александра Македонскаго, Богоматерь — главныя лица декоративной композиціи храма. Премудрость Божія, возсѣдающая на тронѣ, грозно и мудро глядитъ на міръ сотворенныхъ ею созданій. Птицы летятъ къ Божеству, разсѣкая воздухъ крылами, дикіе звѣри борются и терзаютъ другъ друга, но всѣ разнородныя существа—львы, грифы и цвѣты—всѣ стремятся къ Премудрости Божіей. Несмотря на всю примитивность работы, здѣсь чувствуется причудливый замыселъ, выраженный пока еще неумѣло, черезчуръ просто и этимъ самымъ

[1] «Труды VI археологическаго съѣзда въ Одессѣ». Одесса. 1886 г., стр. 99—100.

такъ дѣтски трогательно. Нѣкоторыя части скульптуръ не играютъ роли разсказчиковъ сюжета, а вполнѣ опредѣленныхъ—чисто декоративныхъ украшеній. Нереально сплетенные львы, орлы въ геральдическихъ позахъ и чудныя райскія деревья съ поющими птицами — далеки отъ жизни. Это совершенно отвлеченныя созданія, имѣющія смыслъ только декоративнаго орнамента. Эти произведенія, украшающія стѣны Дмитріевскаго собора, наводятъ на мысль о работѣ западныхъ мастеровъ, пришедшихъ и сжившихся съ Россіей [1].

Соборъ Юрьева Польскаго Владимірской губерніи (1230—1234 г.) еще болѣе интересенъ. Восточный типъ рисунка и формъ заставляетъ вспоминать при видѣ Юрьевскаго собора—не столько Западъ, сколько искусство Сиріи и Кавказа. Птицы и звѣри чередуются въ орнаментальныхъ сплетеніяхъ, поднимаясь къ небу.

Затѣйливая фантастика Востока и причудливость сказки чувствуются въ декоративномъ уборѣ, еще болѣе разнообразномъ, чѣмъ въ Дмитріевскомъ соборѣ. Грифы и сирины, кентавры, святые, Спасъ Нерукотворенный и херувимы—главные мотивы скульптурныхъ украшеній Юрьева Польскаго. *Т. I, стр. 315—319.* Особенно хорошо изображеніе грифа—гордаго, величаваго звѣря, важно шествующаго медленной поступью. *Стр. 11.* Общая стилизація формъ, моделировка частей и ритмъ линій говорятъ если и не о великолѣпномъ мастерствѣ, то о прекрасномъ замыслѣ и хорошей техникѣ автора «грифа». Это ужъ не дѣтская простота и наивность—трогательная и немного смѣшная. Это зрѣлое созданіе сложнаго человѣка, долгія исканія внимательнаго художника, отзвуки вѣяній искусства сассанидовъ и славянскаго пониманія природы и красоты [2].

Также характеренъ, какъ образецъ иноземнаго вліянія, грубый, но выразительный барельефъ 12-го вѣка «Св. Георгій и Дмитрій», найденный въ оградѣ Михайловскаго монастыря. *Стр. 12.* Аналогичны съ нимъ рельефы Лаврской типографіи: «Сампсонъ, раздирающій пасть льва», какая то царица, ѣдущая на колесницѣ [3] и барельефъ, около ста лѣтъ находившійся въ церкви села Знаменскаго-Губайлова, въ окрестностяхъ Москвы и недавно переданный въ Историческій музей. Онъ изображаетъ св. Георгія Побѣдоносца. Нѣкогда его вывезъ изъ Крыма кн. Долгорукій и отдалъ въ эту церковь. Греческая надпись барельефа дѣлаетъ очень правдоподобнымъ предположеніе, что и кіевскіе барельефы не русскаго происхожденія.

[1] Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности въ памятникахъ искусства». Спб. 1899 г., т. VI, стр. 18—37; Н. П. Кондаковъ. «О научныхъ задачахъ древне-русскаго искусства». Спб. 1899, и статья гр. Уварова. «Взглядъ на архитектуру XII вѣка въ Суздальскомъ княжествѣ», въ «Трудахъ перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ». 1869 г., стр. 249—266. [2] Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности въ памятникахъ искусства». Спб. 1899 г., т. VI, стр. 38—55. [3] Закревскій. «Описаніе Кіева». Москва. 1868 г., стр. 546 и 585.

Параскева Пятница.
Деревянная скульптура 18-го вѣка.

Орловскій епархіальный музей.
(Фот. В. И. Бибикова).

IV.

СѢВЕРНОЕ РѢЗНОЕ ИСКУССТВО.

Декоративное искусство Сѣвера имѣетъ совершенно обособленный характеръ. Корсунскія врата Новгородской Софіи 12-го вѣка носятъ отпечатокъ вліянія древностей средневѣковой Германіи. Объ этомъ свидѣтельствуютъ типы фигуръ съ массивными головами, формы тѣла и, наконецъ, нѣмецкія одежды. Однако, нѣкоторая общность съ произведеніями древней Скандинавіи заставляетъ предполагать о смѣшанномъ происхожденіи Корсунскихъ вратъ.

Св. старецъ.

Деревянная скульптура изъ собранія Музея Александра III.

Совсѣмъ особую группу образуютъ Новгородскія иконы, рѣзаныя рельефомъ по дереву, и отдѣльныя изображенія святыхъ. Чаще всего они исполняются въ 16-мъ и 17-мъ вѣкахъ, но встрѣчаются и болѣе раннія, какъ напримѣръ, св. Параскева Пятница въ городскомъ музеѣ въ Новгородѣ. Печатные источники даютъ нѣкоторыя любопытныя указанія о времени появленія рѣзныхъ изображеній. Въ Псковской лѣтописи записано извѣстіе, относящееся къ 1540 году: нѣкіе старцы, «переходцы изъ иныя земли», привезли въ Псковъ «два образа и на рѣзи въ храмцахъ» святого Николу и св. Параскеву Пятницу. Не зная что дѣлать съ столь невиданными иконами, Псковичи обратились къ новгородскому архіепископу Макарію за разъясненіемъ. Макарій «самъ знаменовался тѣмъ св. иконамъ и молебенъ имъ соборнѣ пѣлъ» и, отославъ обратно, приказалъ встрѣтить съ почестями[1].

Такія фигуры святыхъ, а также и рѣзныя рельефомъ иконы до сихъ поръ сохранились во многихъ церквахъ; нѣкоторыя изъ нихъ можно видѣть и въ Музеѣ Имп. Александра III. Варлаамъ Хутынскій, Параскева Пятница, Святой Никола угодникъ и загадочные старцы съ длинными, сѣдыми бородами исполнены съ той схематической простотой, отъ которой вѣетъ страннымъ мистическимъ очарованіемъ. Чувствуется духъ богомольныхъ современниковъ Грознаго Іоанна, тайна старыхъ храмовъ, неразгаданная загадка о Богѣ и Его Святыхъ. Параскева и Никола стоятъ прямо и строго, отставивъ руки. Лица трактованы просто, общими плоскостями, складки одеждъ

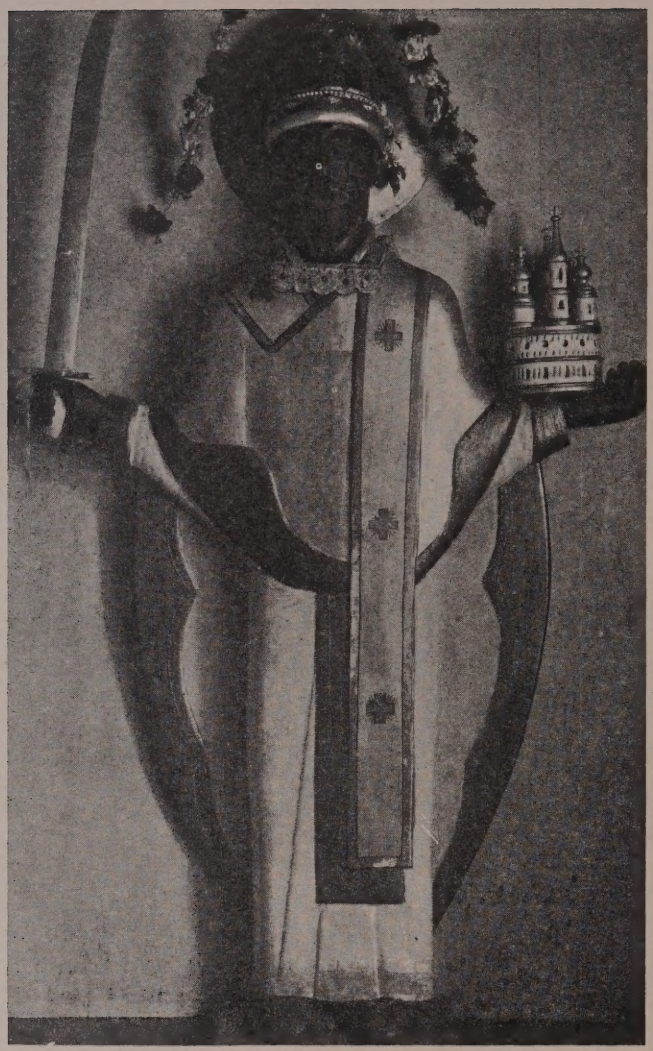
[1] «Художественныя Сокровища Россіи» 1901 г., № 2, т. 18, стр. 21.

и формы тѣла прямыя и рѣзкія. Странное дѣло, но только на статуяхъ Параскевы и Николы руки отдѣлены отъ туловища, отставлены въ стороны. Очень любопытна статуя Параскевы Пятницы, бывшая нѣкогда въ одной изъ церквей Болховского уѣзда, а нынѣ находящаяся въ Орловскомъ епархіальномъ музеѣ при архіерейскомъ домѣ. *Стр. 15.* На другихъ изображеніяхъ, напримѣръ, на фигурахъ старцевъ, одна рука всегда держитъ свитокъ, или Евангеліе, а другая благословляетъ. *Стр. 16, 17.* Особенно часто встрѣчается «Никола» стоя, съ Евангеліемъ или церковью въ рукахъ. *Стр. 18.* Типъ святого чисто русскій, иногда исполненный чрезвычайно реально, какъ напримѣръ, статуя въ собраніи В. П. Передольскаго въ Новгородѣ [1]. Въ часто встрѣчающихся рѣзныхъ изображеніяхъ Нила Столбенскаго опущенныя вдоль тѣла руки опираются на костыли. Строгій инокъ сидитъ усталый, изможденный. Опущенные углы рта, полузакрытые усталые глаза старца говорятъ о неземной скорби. Замѣчательное упрощеніе формъ, доведенное до лаконической выразительности, условная трактовка одеждъ, волосъ, бороды — все проникнуто глубокимъ сознаніемъ мистическаго обаянія условныхъ линій. Чувствуется пониманіе символа, пониманіе того, что условность и недосказанность — главные защитники идеи о божествѣ. Святой Георгій на конѣ — рѣзная икона изъ церкви села Кривого, Холмогорскаго уѣзда — говоритъ о болѣе сложномъ замыслѣ рѣзчика. *Стр. 19.* Изви-

Св. старецъ.
Деревянная скульптура изъ собранія Музея Александра III.

[1] «Художественныя Сокровища Россіи» 1901 г., № 7, стр. 99.

Св. Николай Чудотворецъ.



Деревянная скульптура въ Псковско-Печерскомъ монастырѣ. (Фот. И. Ф. Борщевскаго).

вающійся пораженный драконъ, затѣйливая башенка-теремъ, ангелъ, вѣнчающій подвиги Побѣдоносца, дышатъ болѣе причудливой фантазіей, но меньшимъ пониманіемъ мудрости простоты.

Но не только отдѣльныя фигуры святыхъ людей служатъ предметомъ созиданія ваятелей. Множество художниковъ-рѣзчиковъ украшаютъ прекрасными орнаментальными фигурами предметы церковной утвари *стр. 20, 21*, церкви и дворцы русскихъ государей. Писатель 16-го столѣтія—Михаилъ Литвинъ говоритъ, что великій князь Иванъ Васильевичъ убралъ дворецъ свой «каменными изваяніями по образцу Фидіевыхъ». Нѣмецкіе, италіанскіе и прочіе иноземные мастера, пріѣзжая ко двору русскихъ царей, украшали причудливою рѣзьбою хоромы и ихъ обстановку. Весьма любопытны изображенія звѣрей, поддерживающихъ «царское мѣсто» Іоанна Грознаго (1551 г.) въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ. «Лютой звѣрь»—левъ, «звѣря окрутное безъ

Св. Георгій Побѣдоносецъ.

Рѣзная деревянная икона 18-го вѣка въ церкви села Кривого Архангел. губ. Холмог. уѣзда. (Фот. И. Грабаря).

обращенія шеи» — гіена и два звѣря «оскаргана» — все это попытки художниковъ въ изображеніи животныхъ, воспѣтыя Симеономъ Полоцкимъ въ любопытныхъ виршахъ:

«Домъ Соломоновъ тѣмъ славенъ безъ мѣры
Яко ваяны имѣ въ себѣ звѣры,
Страхъ приступити тако устроенни
Аки живіи льви суть посажденни».

Особенно интересны среди этой рѣзьбы тѣ плоскіе барельефы, которыми украшено «царское мѣсто» съ трехъ его сторонъ. Въ композиціяхъ, представляющихъ то битву, то князя, окруженнаго думными людьми, то сборы въ походъ, есть чувство подлиннаго ритма, видно блестящее декоративное дарованіе [1]. *Стр. 22, 23.*

Изображеніе звѣрей и птицъ часто занимало фантазію художниковъ. Лоси, кони, орлы, змѣи и миѳологическія существа постоянно украшаютъ разные предметы обихода, въ родѣ, напримѣръ, «шендана стѣнного:—птица вверху позолочена

[1] В. Н. Щепкинъ. «Тронъ или царское мѣсто Грознаго въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ». М. 1909, изд. Русск. Ист. Музея Имп. Алекс. III въ Москвѣ.

Артосная панагія 15-го вѣка.

Соборъ Св. Софіи въ НовгородѢ. (Фот. П. Ф. Борщевскаго).

сама себя Ѣстъ; въ срединѢ два человѢка, мужской полъ въ лѢвой рукѢ держитъ рукавицу перщатую, а женскій полъ держитъ мужика по правую руку» [1].

Очень характерный образецъ соединенія орнаментальныхъ формъ съ фигурами людей представляетъ такъ называемая «Халдейская пещь»,—Новгородскій амвонъ, находящійся въ отдѢленіи христіанскихъ древностей Музея Имп. Александра III. *Стр. 24.* «Амбонъ вельми чуденъ», говоритъ современникъ его (1533 г.),—«и всякія лѢпоты исполненъ: святыхъ на немъ отъ верха въ три ряда тридесять, а по всему амбону рѢзью и различными подзорами и златомъ лиственнымъ вельми преизрядно украшенъ и удивленія исполненъ; а отъ земля амбону устроены яко человѢчки деревянные дванадесять и всякими вапы украшены и во одеждахъ и со страхомъ яко на главахъ держатъ сію святыню».

Въ 16—17-мъ вѢкѢ фантазія скульпторовъ развивается пышно, во всей своей

[1] И. Е. ЗабѢлинъ. «Домашній бытъ русскихъ царей». М. 1872, стр. 150—159; Н. В. Калачевъ. «Архивъ историко-юридическихъ свѢдѢній о Россіи». М. 1854, V, 33.

Серебряный ликъ 17-го вѣка.

Деталь Сіона въ Успенскомъ соборѣ въ Москвѣ.

прелести. Люди, звѣри, птицы и цвѣты — все сплетается въ причудливомъ узорѣ. Смыслъ пересказа отходитъ на второй планъ. Художника интересуетъ линейная и красочная прелесть его созданія. Ему все равно до нелѣпости, до того, что такъ не бываетъ. Въ предыдущемъ поколѣніи отсутствіе правды являлось безсознательно. Художникъ старался, но не могъ передать все то, что онъ видѣлъ. Теперь отношеніе къ искусству совсѣмъ иное. Тутъ ужъ видно намѣренное пренебреженіе правдой въ пользу идеала красоты неземной, увлеченіе плѣнительнымъ міромъ фантастики. Въ «жезлѣ изъ корене Іессеова» — символическомъ родословномъ древѣ Іисуса Христа — головы людей вырастаютъ изъ цвѣтистыхъ растеній [1].

Цвѣты, которые до сихъ поръ только готовились къ цвѣтенію, распустились пышно райской сказкой. Этотъ любимый мотивъ людей-цвѣтовъ постоянно встрѣчается въ рѣзныхъ царскихъ вратахъ 17-го вѣка. Въ Введенской церкви въ Ковелѣ, въ прекрасныхъ вратахъ, находящихся въ Музеѣ Имп. Александра III, можно

[1] «Искусство и Художественная Промышленность». 1900 г., т. I, стр. 73—74.

«Великій князь съ думными людьми» и «Выступленіе въ походъ».—1551 г.

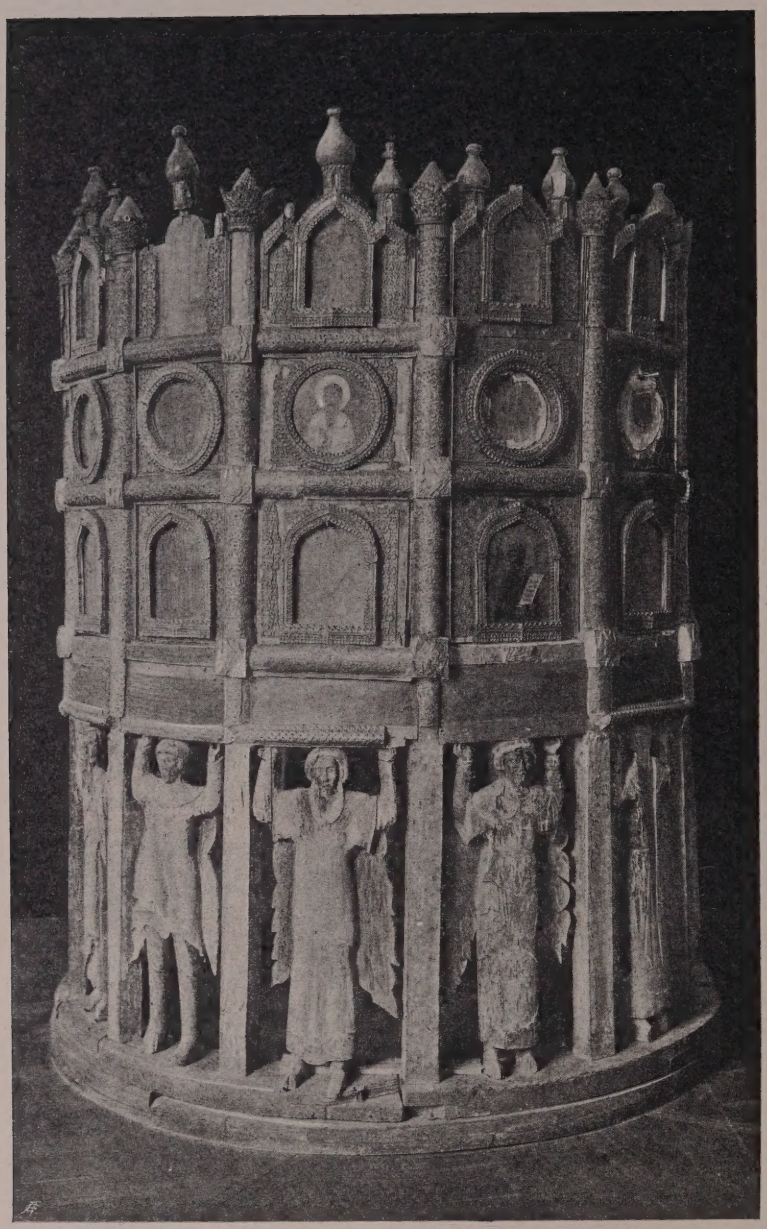
Деревянные барельефы «царскаго мѣста» Ивана Грознаго.

«Бой»
и «Плѣнникъ».
Успенскій соборъ въ Москвѣ.

Детали барельефовъ «царскаго мѣста» Ивана Грознаго. 1551 г.

видѣть образцы подобной фантазіи ваятелей. Многіе иноземные мастера и ихъ русскіе послѣдователи украшаютъ рѣзными изображеніями дворцы государей и палаты знатныхъ бояръ. Рейтенфельсъ, бывшій въ Москвѣ въ 1670 г., замѣчаетъ о знаменитомъ деревянномъ Коломенскомъ дворцѣ, что онъ «такъ превосходно украшенъ былъ рѣзьбою и позолотою, что подумаешь—это игрушечка, только что вынутая изъ ящика». Въ описаніи великолѣпнаго московскаго дома князя В. В. Голицына значатся «двѣ личины человѣческія каменныя, арапскія»[1]. Но особенно

[1] И. Е. Забѣлинъ. «Домашній бытъ русскихъ царей». М. 1872, стр. 100, 114, 191.



Халдейская пещь.—16-й вѣкъ. Новгородскій амвонъ изъ собранія Музея Александра III.

обильно украшены были «рѣзью» грановитая палата и теремной дворецъ Московскаго Кремля [1]. Нѣкогда скромная «фряжская» орнаментація грановитой палаты, выдержанная въ формахъ ранняго ренессанса, превратилась въ теремахъ въ пышные скульптурные ковры, сверкающіе прихотливостью почти восточной фантазіи. Изумительный образчикъ такой декоративной скульптуры помѣщенъ надъ входомъ въ такъ называемый «златоверхій теремокъ». *Стр. 25.* Съ необыкновеннымъ мастерствомъ и подлинно счастливой архитектурной изобрѣтательностью украшены подвѣски свода этого теремка,—барельефы, причудливо сочетающіе преданія «звѣринаго стиля» съ формами почти натуралистическими, какъ напримѣръ, въ летящихъ птицахъ. *Т. II, стр. 272.* Любопытны здѣсь въ особенности «невѣрные храбрые мужи»—кентавры. *Стр. 26.* Очень декоративны также и львы, стоящіе на верхнемъ «Золотомъ крыльцѣ» теремного дворца въ Московскомъ Кремлѣ. *Стр. 27.* Понятно, дошедшіе до насъ образцы и свѣдѣнія не говорятъ еще о томъ, что всѣ скульптурныя украшенія домовъ и храмовъ были созданы въ Россіи, но ужъ одно то, что скульптура начинаетъ играть важную роль въ декоративномъ убранствѣ,—свидѣтельствуетъ о возрастающемъ интересѣ къ ваянію.

[1] Подробности см. во *II т., стр. 263—285.*

Декоративная скульптура надъ входомъ въ «Златаверхій теремокъ»
Московскаго теремного дворца. 1635—1636 г.

V.

ЮЖНО-РУССКОЕ ИСКУССТВО.

Подобно тому, какъ скандинавы, нѣмцы и италіанцы имѣли вліяніе на сѣверное ваяніе, южная Россія была всецѣло подъ властью Польши. Черезъ Польшу претворилось и влилось широкимъ потокомъ все то, что было занесено въ нее тѣми же нѣмцами и италіанцами, все то, что, имѣя въ корнѣ тѣ же элементы, перевоплотилось въ новую форму. Италіанскіе мастера, во множествѣ пріѣзжавшіе въ Краковъ при Сигизмундѣ Августѣ, оставили здѣсь много произведеній своего искусства. Памятникъ Казимира Великаго, изумительный алтарь Маріинскаго костела, загадочно прекрасныя маски, нѣкогда украшавшія «залъ посланниковъ» королевскаго замка и нынѣ находящіяся въ Румянцевскомъ музеѣ, — все это свидѣтельствуетъ о работѣ первоклассныхъ мастеровъ въ Польшѣ 16-го столѣтія [1].

«Въ періодъ съ 1500 по 1600 г. народъ польскій пріобрѣтаетъ болѣе опредѣленныя и болѣе устойчивыя бытовыя учрежденія. Рыцарское сословіе — шляхта

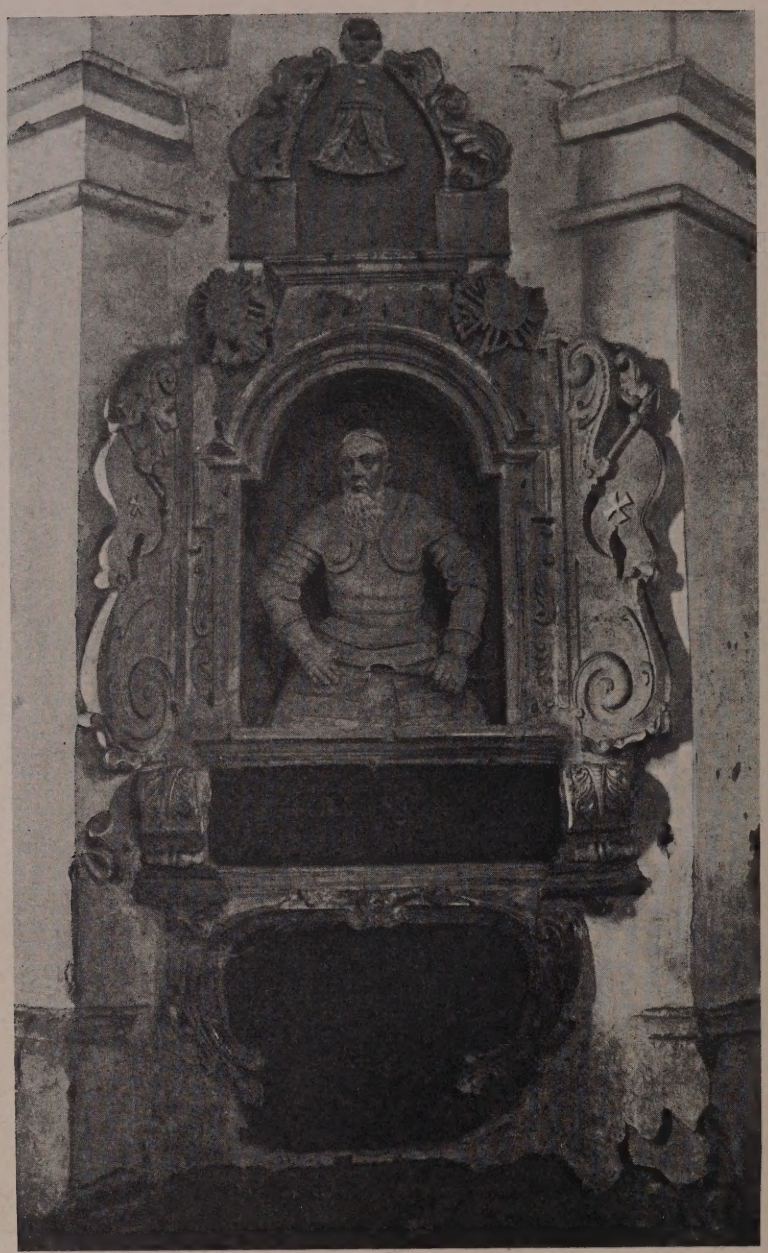
[1] Stanislaw Tomkowicz. Wewnçtrzne urzadzenie zamku Krakowskiege i ego losy (Краковъ, 1907) и «Старые Годы», февраль 1908 г. Маски Румянцевскаго музея воспроизведены въ «Золотомъ Рунѣ» 1907 г., № 11—12.

«Невѣрный храбрый мужъ». Скульптурный кентавръ въ подвѣскѣ свода «Златоверхаго теремка» въ Московскомъ Теремномъ Дворцѣ. 1635—1636 г.

первенствуетъ, управляетъ и создаетъ все. Посполитая Рѣчь своимъ шляхетскимъ элементомъ, соединеннымъ изъ двухъ народностей въ одно цѣлое, достигаетъ апогея славы и величія. Она даетъ убѣжище просвѣщенію, обезпечиваетъ пріютъ гонимымъ; въ искусствахъ и литературѣ открываетъ доступъ италіанскому возрожденію, надгробные памятники вдѣлываются въ стѣну и украшаются колоннами, увѣнчанными капителями. Надгробное ложе обыкновенно вдвинуто въ нишу стѣны; аллегорическіе придатки отсутствуютъ, а вмѣсто нихъ красуется надпись. Гробницы размѣщаются по стѣнамъ и памятники эти какъ бы одухотворены жизнью...

Левъ на верхнемъ Золотомъ крыльцѣ Московскаго Теремного дворца.
1635—1636 г.

Памятникъ Адаму Киселю.
1633 г.

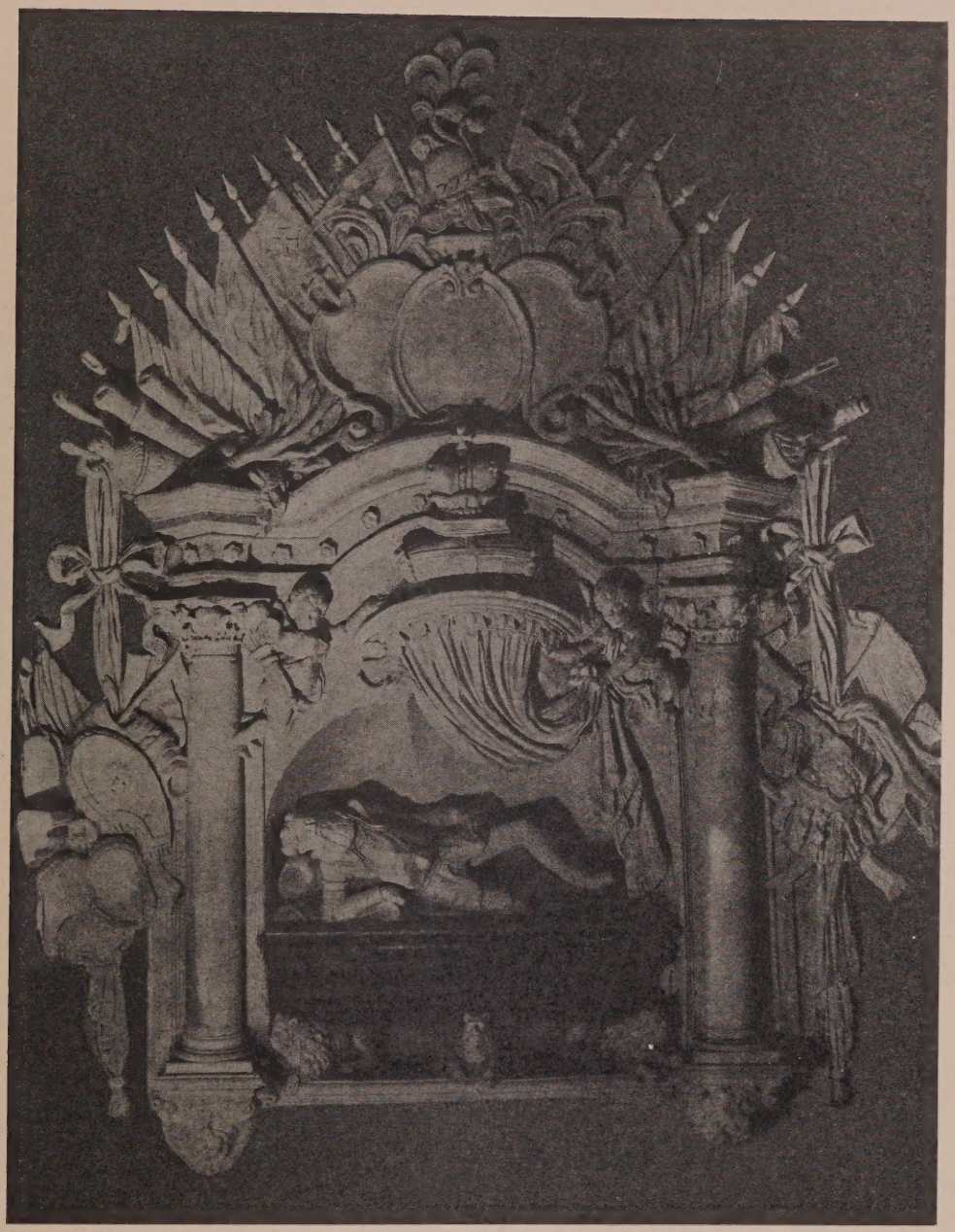


Въ церкви села Нискиничи Волынской губ. (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

Среди кипучей шляхетской жизни, на гробахъ, вдвинутыхъ въ ниши для Сигизмунда Стараго и Сигизмунда Августа, нѣтъ тишины, нѣтъ мертвеннаго покоя. Свернутый королевскій плащъ не покрываетъ собою вооруженнаго рыцарскаго мужа, отличающагося знаками королевскаго достоинства: вооруженный мужъ еще живъ, онъ легъ на крышу гроба, скорѣе для обыкновеннаго сна, чѣмъ для вѣчнаго покоя».

Такъ говоритъ І. Левель, историкъ польскаго народа.

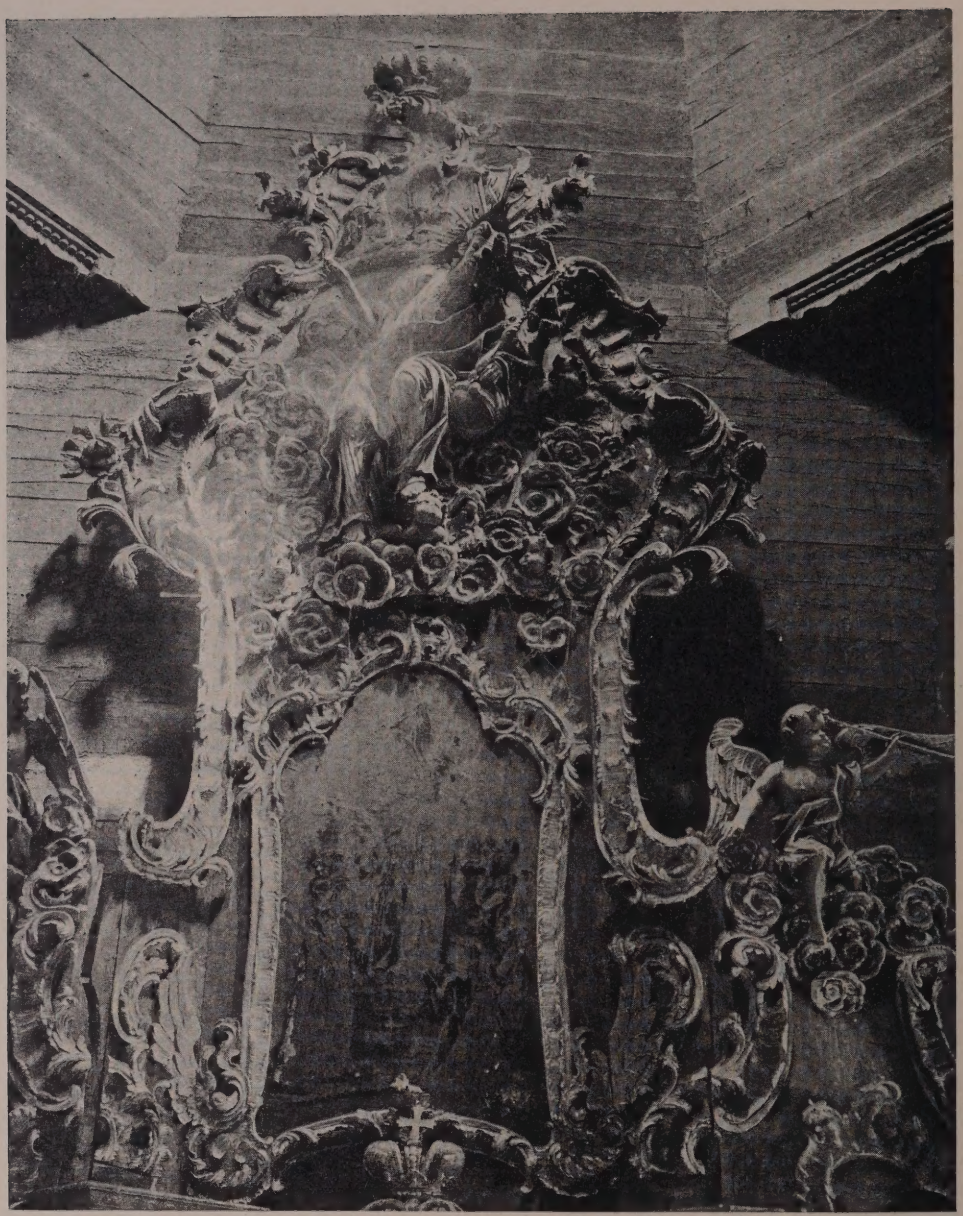
Памятники, о которыхъ идетъ рѣчь, очень сходны по типу съ надгробіемъ князю Константину Острожскому въ Кіево-Печерской лаврѣ. *Стр. 29.* Исполненіе его



Памятникъ князю Константину Острожскому.
16-й вѣкъ. Кіево-Печерская лавра. (Фот. журнала «Старые Годы»).

относится къ 16-му вѣку, такъ какъ о немъ уже говорится въ запискахъ Эрика Лассоты (1594 г.) [1]. Подъ пышнымъ балдахиномъ, величаво и гордо вздымающимся,

[1] «Старые годы» 1910 г., іюль—сентябрь (замѣтка Кузьмина), стр. 219; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи топографіи Кіева». Кіевъ. 1874, стр. 19, 122; «Путешествіе Антіохійскаго Патріарха Макарія, описанное



Декоративная скульптура Украины въ 18-мъ вѣкѣ.

Деталь иконостаса въ м. Старомъ Дашевѣ Липовецкаго уѣзда Кіевской губ.
(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

лежитъ князь Острожскій. Чудится будто еще не умеръ онъ, а только прилегъ отдохнуть на твердое ложе и два маленькихъ херувима, съ лицами амуровъ, отдерги-

сыномъ его Павломъ Алепскимъ». Москва. 1847, стр. 50; «Чтенія въ историческомъ обществѣ Нестора лѣтописца». Кіевъ. 1874 г., кн. I; «Кіевская старина», 1900 г. (статья С. П. Яремича).

Святыя жены.—1789 г.

Остатки деревянной скульптуры, украшавшей уничтоженный иконостасъ церкви села Соловьевки Радомысл. уѣзда Кіевск. губ. (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

ваютъ занавѣсъ надъ могилой князя. Въ этой грубой и тяжеловѣсной композиціи какая то странная смѣсь житейской правды и капризной причудливости. Того же характера гробницы Христофора Шидловецкаго въ Опатовѣ [1] и болѣе реально трактованное надгробіе Адаму Киселю († 1653 г.) въ селѣ Нискиничи, Владиміро-Волынскаго уѣзда. *Стр. 28.*

[1] «Искусство и Художественная Промышленность». 1899 г., стр. 23.

Усѣкновенная глава. Сѣверная деревянная скульптура нач. 18-го вѣка. (Музей Общества Поощренія Художествъ).

Это поколѣнное изображеніе, вставленное въ нишу, — очень характерный образецъ портретнаго искусства польскаго или заѣзжаго италіанскаго скульптора. Съ пытливымъ вниманіемъ, спокойно и безпристрастно—правдиво высѣкалъ художникъ грубыя черты лица. И въ пышномъ обрамленіи ниши кажется до сихъ поръ живымъ, выглядывающій изъ нея хмурый Адамъ Кисель. Эта реально трактованная фигура и окружающіе ее грубые, но величавые орнаменты проникнуты другимъ настроеніемъ, чѣмъ памятники юго-западной Россіи. И архитектурное обрамленіе гробницъ и скульптура орнаментовъ въ памятникѣ Кіево-Печерской лавры совсѣмъ иного построенія. Здѣсь чувствуется буйный духъ Запорожья, гремящая торжественность архитектурно-орнаментальныхъ украшеній. *Стр. 30.* Въ памятникѣ Кракова все

Усѣкновенная глава. Сѣверная деревянная скульптура нач. 18-го вѣка. (Музей Общества Поощренія Художествъ).

болѣе спокойно и величаво просто. Въ памятникѣ Острожскаго высокопарная витіеватость говоритъ о смѣшеніи стилей, о странной совокупности двухъ разныхъ культуръ. Здѣсь замѣчается нѣчто, подобное тому, что черезъ столѣтіе свершится въ столицѣ Сѣвера, въ работахъ современниковъ Петра.

Богородица.

Раскрашенная деревянная скульптура.—18-й вѣкъ. Вологодское древлехранилище. (Фот. свящ. С. А. Непеина).

Рядомъ съ надгробіями, высѣченными изъ камня, вліяніе польскихъ традицій ярко выразилось и въ тѣхъ рѣзныхъ иконахъ и отдѣльныхъ фигурахъ святыхъ, которыя въ изобиліи встрѣчаются въ церквахъ юго-западной Россіи *стр. 31,* а въ 17-мъ

Спаситель въ темницѣ. Раскрашенная деревянная скульптура.—18-й вѣкъ. Вологодское древлехранилище.
(Фот. свящ. С. А. Непеина).

вѣкѣ были занесены съ юга на сѣверъ. Головы Іоанна Предтечи, образцы которыхъ можно видѣть въ музеѣ О-ва Поощренія Художествъ, очень характерно отражаютъ это вліяніе. *Стр. 32, 33.* Эти прекрасныя произведенія христіанскаго искусства передаютъ

Рѣзная Голова. Изъ сгорѣвшей церкви села Топсы Шенкурскаго уѣзда Арх. губ. (Фот. И. Грабаря).

всю мертвенную трагичность отсѣченной головы. Страсти Христовы, «Спаситель въ темницѣ» *стр. 35,* Богородица *стр. 34,* Агнецъ, Архангелъ Михаилъ и особенно часто встрѣчаемая «Голгоѳа» *стр. 36,* — вотъ сюжеты, наиболѣе любимые рѣзчиками южной Россіи и постепенно распространившіеся по всему сѣверу [1].

Манерная изломанность и витіеватость стиля рѣзко отличаютъ произведенія юга отъ рѣзныхъ изображеній сѣверныхъ мастеровъ.

[1] В. Нарбековъ. «Южно-русское религіозное искусство». Казань, 1903 и «Труды Харьковскаго съѣзда».

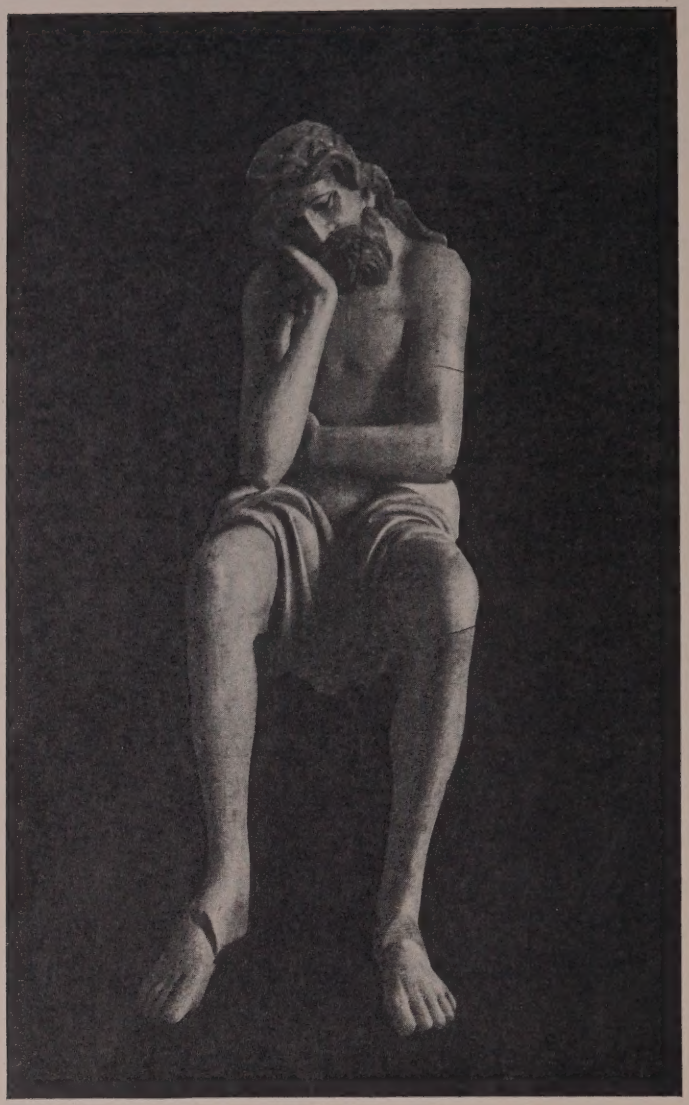
Восемнадцатый вѣкъ

VI.

ИНОСТРАННЫЕ НАСАДИТЕЛИ ИСКУССТВА.

Вся русская культура 18-го столѣтія, а слѣдовательно и искусство его, отражаютъ художественныя исканія западной Европы. Иностранные живописцы, скульпторы и архитекторы, массами пріѣзжавшіе ко Двору Петра Великаго и его преемниковъ, были преобразователями стараго и насадителями новаго искусства. Новаго въ томъ смыслѣ, что оно было безконечно далеко отъ всего, созданнаго въ Россіи предшествовавшими вѣками. Новаго и потому, что эта кажущаяся рабская копія была, въ сущности, далека отъ того, что послужило ей прообразомъ. Совсѣмъ особый міръ, странный и даже дикій для чужеземца, многолѣтняя, обособленная культура — не могли не вліять, часто помимо ихъ сознанія, на творческіе замыслы пріѣзжихъ художниковъ. Вотъ отчего новымъ духомъ вѣетъ отъ исполненныхъ въ Россіи произведеній иностранцевъ. Вотъ отчего эти произведенія отличаются отъ всего того, что было сдѣлано тѣми же художниками у себя на родинѣ.

Не все, конечно, измѣнилось сразу, и на протяженіи всего 18-го вѣка и даже въ первой половинѣ 19-го,—особенно въ захолустьяхъ,—мы сплошь и рядомъ наталкиваемся на старыя формы. Все попрежнему народъ тяготѣетъ къ рѣзнымъ «Голгоѳамъ», «Спасамъ въ темницѣ» и «Распятіямъ». Однако, на этой скульптурѣ уже ясно сказалось вліяніе иностранцевъ и многое дѣлаетъ уже не самъ народъ, а «ученые люди», позже, вѣроятно, и прямые питомцы новооткрытой академіи. «Спаситель въ темницѣ» Орловскаго епархіальнаго музея *стр. 38* слишкомъ ужъ умѣло сдѣланъ, чтобы его автора можно было искать среди невидавшихъ скульптуры крестьянъ, а «Распятіе» Пыскорской часовни *стр. 39* прямо говоритъ о знакомствѣ съ анатоміей и школой.



Спаситель въ темницѣ.
Раскрашенная деревянная скульптура 18-го вѣка. Орловскій епархіальный музей.
(Фот. В. И. Бибикова).

Исторія русской скульптуры въ первой половинѣ 18-го вѣка украшена исключительно именами иностранцевъ. Эти пріѣзжіе не дѣлаются русскими, но и не остаются сами собой. Они лишь перевоплощаютъ въ себѣ то, что до нихъ выражалось въ иной формѣ, отражая въ своихъ произведеніяхъ неразрывную отнынѣ борьбу двухъ культуръ. Это проявляется въ грубой обобщенности формъ, въ невольно рѣзкой выразительности всего того, что въ болѣе простомъ или изысканномъ изложеніи не было бы понято «русскими дикарями». Мощная манера выраженій, смѣшеніе яркаго реализма съ бѣшеной фантастикой — характерныя черты языка искусствъ этого времени. Центральная фигура всей эпохи, императоръ Петръ I является полнымъ воплощеніемъ мучительныхъ загадокъ и исканій цѣлаго поколѣнія.

Первые скульпторы, вызванные Петромъ Великимъ изъ за границы, были нѣмцы и французы, и ихъ работы относятся скорѣе къ области орнаментальной скульптуры, рѣзьбы носовыхъ частей кораблей и украшеній фронтоновъ зданій. Таковы работы *Конрада Оснера* (1669—1747 г.) [1] и его сына, *Генриха Эгельрессера* и *Филиппа*

[1] П. Петровъ. «Очеркъ исторіи скульптуры въ Россіи», «Вѣстникъ изящныхъ искусствъ» 1890 г., стр. 63. Этотъ Оснеръ былъ ученикомъ Боля въ Ульмѣ и скульптора Вигана. О своей жизни въ Петербургѣ Оснеръ оставилъ намъ любопытныя свѣдѣнія, напечатанныя въ книгѣ Pott'a «Vaterländische Blätter». Nürenberg. 1791. Имъ же были исполнены статуи, украшавшія гротъ Лѣтняго сада (со стороны Фонтанки). Гравюра Конева съ рис. Махаева воспроизводитъ ихъ въ атласѣ Петербурга 1753 г. Біографію Оснера см. въ словарѣ Füßli «Allgemeines Künstlerlexicon». Zürich. 1808. Московск. Арх. М-ва Имп. Двора, оп. 188, кн. 271, № 274, 399, л. 72, 152.

Распятіе въ старообрядческой часовнѣ въ Пыскорѣ
Пермской губ. Соликамскаго уѣзда, на мѣстѣ Пыскорскаго монастыря. Деревянная скульптура 18-го вѣка. (Фот. В. А. Плотникова).

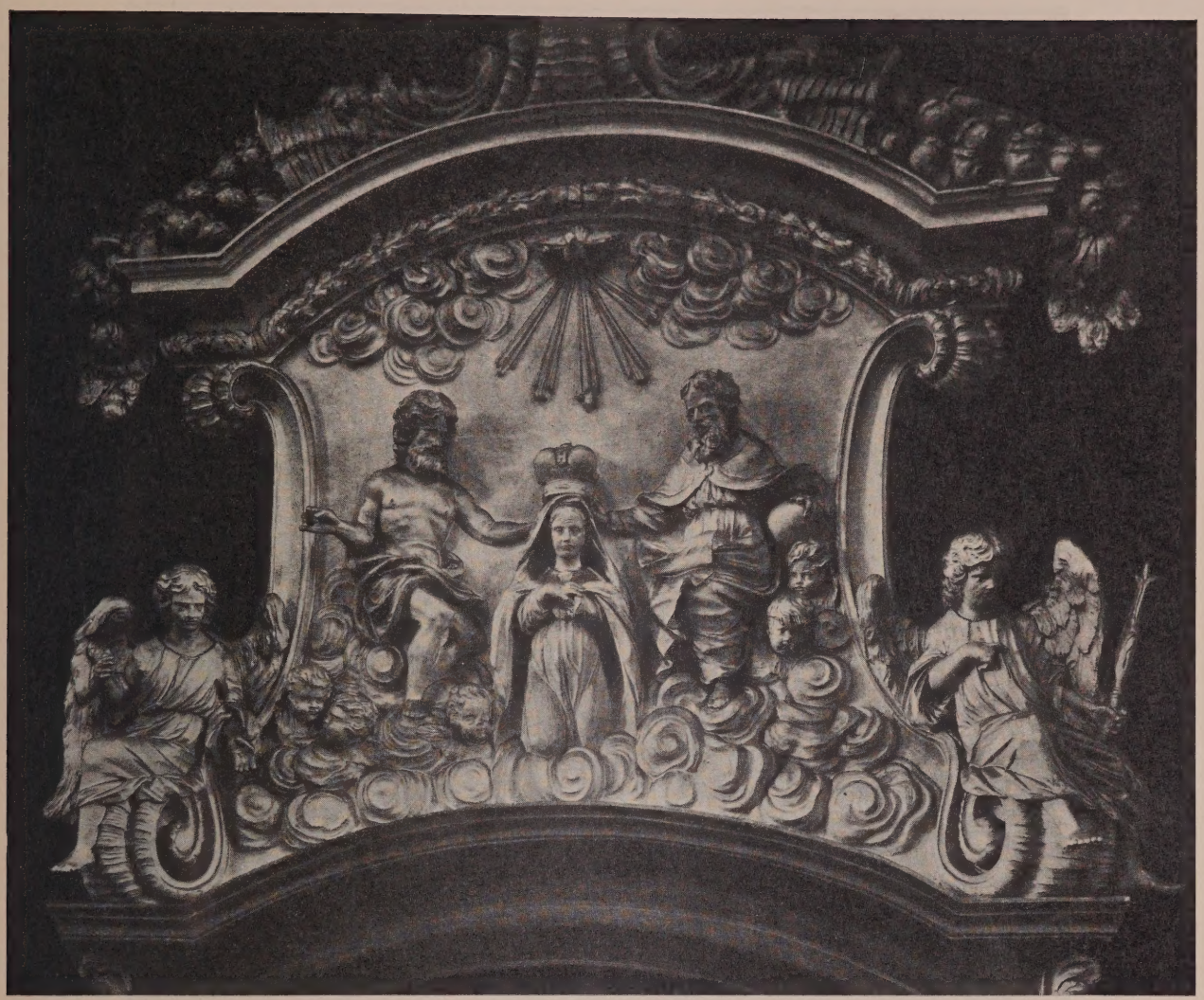
Шпекле. Другіе почти всецѣло занимались рѣзьбой по дереву для украшеній вновь строящихся дворцовъ, и среди этихъ мастеровъ наиболѣе часто встрѣчаются имена *Конрада Гана*, *Керъ-Дасье* (Coeur Dacier), *Сенъ Лорана* (Jean de Saint Laurent), извѣстнаго рѣзчика *Мишеля*, *Нуазетъ-Сманжа* (Noisette Smange), *Соважа*, *Фолетта*, *Руста* и *Энгель-Празоло* [1], но въ большинствѣ случаевъ, невозможно установить точно авторство каждаго изъ нихъ въ отдѣльности. Исключеніе составляетъ только Оснеръ старшій, образцомъ искусства котораго можетъ служить довольно грубый по исполненію и наивный по замыслу рельефъ Петровскихъ воротъ Петропавловской крѣпости, изображающій «Симона волхва, низвергаемаго Петромъ Апостоломъ» *стр. 40*, произведеніе, относимое къ 1717 г. Возможно, что онъ же авторъ и «Коронованія Богоматери»,— большого скульптурнаго панно въ верхней церкви Богоявленскаго мо-

[1] Общій Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 187—73, кн. 32, л. 238, д. 305, л. 161—165, 167, 168, 255—260, 145—147, 149—158, 172, 177, 137—148, 210, 211, 236; оп. 480—142, кн. 3, д. 57—97; оп. 485—143, кн. 6, д. 92; оп. 187—73, кн. 4, д. 92; оп. 187—73, кн. 32, л. 240.

Конрадъ Оснеръ. «Симонъ волхвъ, низвергаемый Петромъ Апостоломъ».
Барельефъ на Петровскихъ воротахъ Петропавловской крѣпости въ С. Петербургѣ.—1717 г.

настыря въ Москвѣ *стр. 41,* а быть можетъ, и скульптуръ въ куполѣ Дубровицкой церкви. *Стр. 42.* Оснеръ былъ нанятъ на Московскую службу въ 1697 г., годъ спустя послѣ окончанія церкви Богоявленскаго монастыря, но скульптура эта могла быть исполнена годомъ или двумя позже [1]. Что касается Дубровицкаго храма, то Корбъ, бывшій въ Дубровицахъ въ 1698 г., уже видѣлъ церковь украшенную «снаружи многими каменными изваяніями, какія выдѣлываютъ италіанскіе художники» [2]. Скульптурныя работы въ Дубровицахъ затянулись до начала 18-го вѣка, и едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что Оснеръ принималъ въ нихъ самое горячее участіе.

[1] Другія два панно представляютъ грубую поддѣлку подъ стиль «Коронованія» и были исполнены во время передѣлки храма въ 1782 г. «Русскія Достопамятности», изд. А. Мартыновымъ, т. II, стр. 18. Авторъ статьи—И. М. Снегиревъ полагаетъ, что всѣ три панно были сдѣланы вновь, но по нѣкоторымъ стилистическимъ признакамъ и другимъ вѣскимъ соображеніямъ, приведеннымъ Ѳ. Ѳ. Горностаевымъ *т. II, стр. 430,* «Коронованіе» надо признать либо современнымъ самой постройкѣ храма, либо принадлежащимъ времени, непосредственно слѣдовавшему за его окончательной отдѣлкой. [2] Іоганнъ Георгъ Корбъ. «Дневникъ путешествія въ Московію». Спб. 1906, стр. 71.



Конрадъ Оснеръ (?). Коронованіе Богоматери. Декоративная скульптура въ верхней церкви Богоявленскаго монастыря въ Москвѣ.—Около 1697 года.

Вѣроятно не все Оснеръ сдѣлалъ самъ, и на нѣкоторыхъ статуяхъ Дубровицкой церкви ясно видны топорныя руки его русскихъ подмастерій, состоявшихъ при Оружейной палатѣ *стр. 43,* но стиль скульптуръ тождественъ. Въ эту же эпоху работаютъ въ Петербургѣ голландскіе мастера *Н. Кнакъ* († 1725 г.) и *Абрамъ де-Фризъ*, выписанные адмираломъ Крюйсомъ въ 1704 г., вмѣстѣ со множествомъ другихъ художниковъ. Всѣ они состояли при Адмиралтействѣ и работы ихъ не дошли до нашего времени [1]. Но среди всѣхъ этихъ незначительныхъ скульпторовъ, произведенія ко-

[1] Когда они пріѣхали въ Россію, Дубровицкій храмъ былъ уже освященъ (см. «Географ. Словарь Россійскаго Государства». М. 1804 и Вельтманъ. «Обновленіе храма Знаменія Пресвятой Богородицы въ селѣ Дуброви-

Конрадъ Оснеръ. Декоративная скульптура въ куполѣ церкви села Дубровицъ Подольскаго уѣзда Моск. губ.—Около 1700 г.

торыхъ составляютъ для насъ загадку, выдѣляется замѣчательный, совершенно исключительный мастеръ—*графъ Карло Бартоломео Растрелли старшій* († 1744 г.) [1].

цахъ». М. 1850). Участвовать въ его скульптурной отдѣлкѣ они уже не могли, но весьма возможно, что де-Фризъ, очень скоро исчезнувшій съ Петербургскаго горизонта, участвовалъ въ работахъ Меншиковой башни, затянувшихся до 1707 г. Особенно это вѣроятно по отношенію къ каріатидамъ хоровъ, замѣтно выдѣляющимся среди остальныхъ работъ мягкостью отдѣлки. *Стр. 44.* [1] Вотъ матеріалы для его біографіи: «Извѣстія Имп. Археологическаго Общества», т. IV, стр. 443 — 448; «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ», 1890 г. (статья Петрова); «Старые Годы» 1907 г., іюль сентябрь (статья бар. Н. Врангеля); бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III».

Каменныя изваянія святыхъ.—Около 1700 г.
Порталъ церкви въ селѣ Дубровицахъ, Подольск. у., Московск. губ.

Спб. 1904 г., II; «Каталогъ выставки старинныхъ произведеній въ С. Петербургѣ 1861 г.»; «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ», вып. 3; «Русская Старина» 1882 г., т. XXXV, стр. 326—330; «Каталогъ выставки въ Таврическомъ дворцѣ». Спб. 1905 г.; «Сборникъ Русскаго Историческаго О-ва», т. XVII, стр. 326—330; Соловьевъ. «Исторія Россіи», т. 26, стр. 342; «Записки Семена Порошина». Спб., 1844, стр. 559—560; «Зодчій» 1907 г. № 3; Общій архивъ Министерства Имп. Двора, опись 414 — 1132, д. 2, 6, 9; опись 187 — 73, кн. 37, дѣло 97, кн. 48, д. 63, листъ 861, кн. 48, д. 66; Московскій Архивъ М-ва Имп. Двора, опись 511, дѣло № 3, л. 4, 6, 10, 13—19, 24, 31. Кромѣ работъ

Абрамъ де-Фризъ (?).

Каріатида на хорахъ Меншиковой башни въ Москвѣ. Около 1706 г.

Растрелли былъ вызванъ въ Россію по договору, учиненному съ нимъ Лефортомъ въ 1715 г. въ Парижѣ. Онъ обязывался «работать въ службѣ Царскаго Величества въ кумиродѣліи всякихъ фигуръ, въ мраморе»... «для фонтановъ и бросовыхъ водъ (или тѣхъ, которыя вверхъ прыскаютъ)... въ дѣланіи портретовъ изъ воску и въ гипсѣ, которые подобны живымъ людямъ, въ литіи, въ архитектурѣ, въ дѣланіи

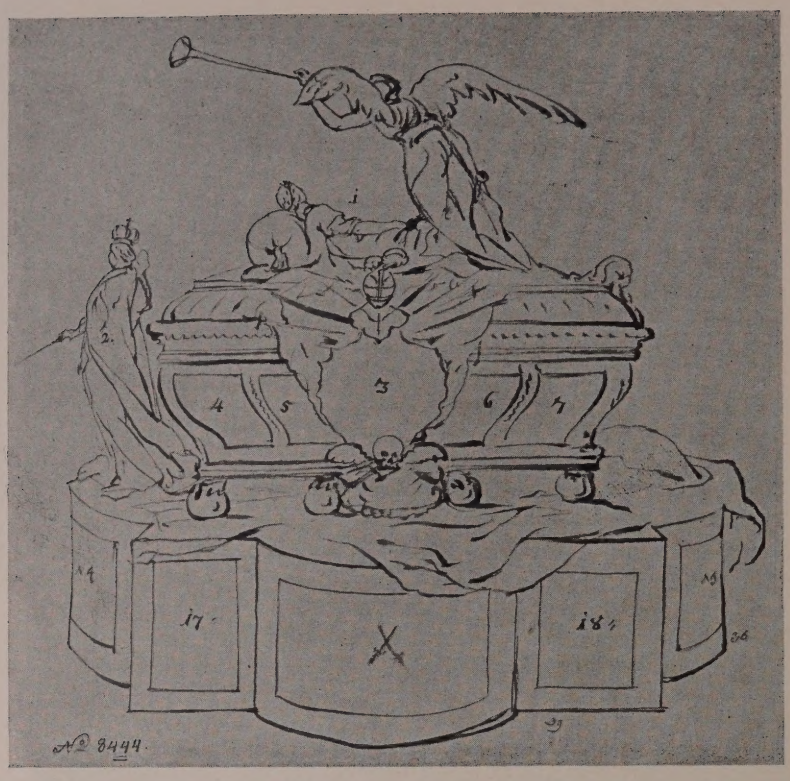
Растрелли, о которыхъ говорится въ текстѣ, въ Академіи художествъ нѣкогда находился исполненный имъ бюстъ Анны Іоанновны, который значится въ рукописномъ каталогѣ Академіи подъ № 925; на поляхъ приписка: «исключенъ по предписанію отъ 23 декабря 1869 г. № 2619»; гдѣ бюстъ нынѣ—неизвѣстно.

Растрелли-отецъ.
Нептунъ.
1723 г.

Бронзовая статуэтка изъ собр. гр. С. А. Строганова. (Фот. журнала «Старые Годы»).

декорацій или прикрасъ и машинъ къ театрамъ оперскимъ и комедіанскимъ». Въ этихъ разнообразныхъ работахъ, исполненныхъ Растрелли въ Россіи, отразился мощный талантъ этого замѣчательнаго мастера. Въ нихъ живетъ тотъ грозный духъ страшной эпохи Преобразователя, который всю первую половину 18-го вѣка чувствуется въ Россіи,—борьба двухъ элементовъ, начавшаяся при Петрѣ и завершившаяся при Аннѣ. Значительная работа, исполненная Растрелли еще до пріѣзда его въ Россію, былъ—какъ говоритъ Петровъ—мавзолей надъ прахомъ Симона Арно маркиза Помпоннэ, благодаря чему Растрелли вошелъ въ моду и въ 1704 г. получилъ отъ ватиканскаго Двора графское достоинство.

Растрелли-отецъ.

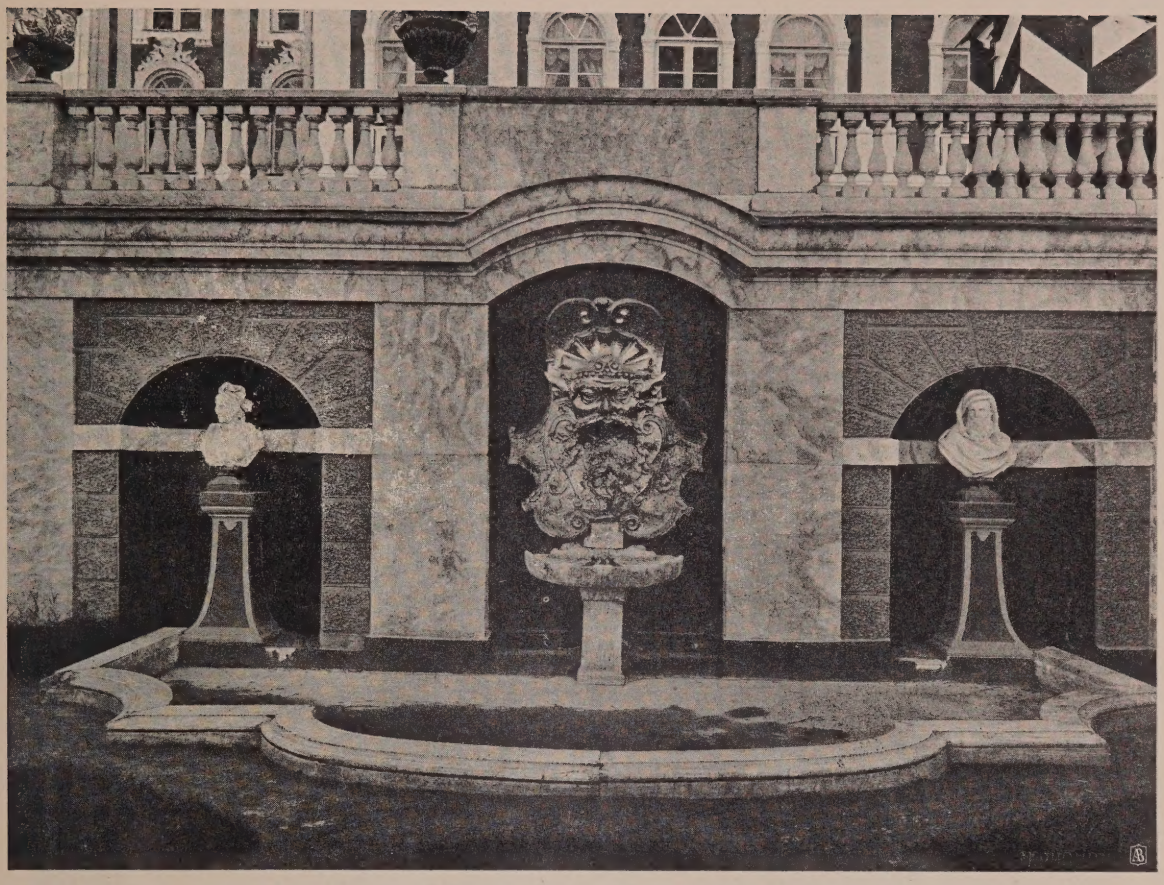


Проектъ катафалка Петра Великаго. 1725 г. (Изъ Собранія рис. Эрмитажа).

Однако, ни этотъ мавзолей, ни какія либо другія раннія работы Растрелли не сохранились, и нѣтъ никакой возможности судить объ его творчествѣ внѣ нашего отечества. Зато все, созданное имъ въ Россіи, должно быть причислено къ лучшимъ, исполненнымъ здѣсь, скульптурнымъ работамъ.

Растрелли всегда одинаково мощенъ въ своихъ произведеніяхъ. Ему нѣтъ дѣла до сѣрой жизни, до обыденныхъ маленькихъ людей, живущихъ повседневностью. Міръ его ощущеній—гороическіе полубоги: грозный императоръ—«Антихристъ», «престрашнаго взору» императрица Анна, «прегордый Голіаѳъ»—свѣтлѣйшій князь Меншиковъ, герцогъ Ижорскій.

Въ причудливой величавости, въ гордой красотѣ его бронзовыхъ людей есть страшная, неразгаданная тайна, сказка далекихъ дней, что то жуткое. Гордо поднятыя головы твердо посажены на мощныхъ плечахъ. Эти люди умѣли желать, покорять своимъ желаніямъ. Императоръ Петръ — дѣйствительно императоръ и дѣйствительно Великій. *Стр. 48, 49.* Императрица Анна именно такая, какъ ее всѣ описываютъ: грозная Царица-Охотница. Даже въ маскахъ Государя, находящихся въ музеѣ Петра Великаго въ Академіи Наукъ, чувствуется рука Растрелли, придавшаго реальной прозѣ фантастическое величіе. Въ памятникѣ передъ Инженернымъ замкомъ *стр. 54, 55,* въ памятникѣ Анны съ арапченкомъ *стр. 51, 52, 53*,—мудро заду-



Растрелли-отецъ. Маска Петергофскаго Большого грота.—1723 г.

мана и выполнена задача передать силуэтомъ мощную торжественность. «Гигантъ на бронзовомъ конѣ», царственный всадникъ и его лошадь—идеальный памятникъ императорской особѣ. Но не только общность формъ и выразительность рельефа доступны пониманію Растрелли. Каждая мелочь одеждъ и вооруженій, каждый локонъ волосъ трактуется имъ съ одинаковымъ вниманіемъ и любовью.

При этомъ чисто ювелирная отдѣлка ничуть не нарушаетъ общей выразительности скульптурной массы. Тонкія сплетенія мелко выработанныхъ узоровъ нѣжно мерцаютъ, дополняя гармонію цѣлаго.

Сюжеты, воспроизводимые Растрелли: мощный богъ водяной стихіи Нептунъ *стр. 45,* Великій императоръ, императрицы Анна и Елисавета *стр. 56,* «персона бывшаго князя Меншикова» *стр. 50,* первый русскій солдатъ Бухвостовъ и великанъ Буржуа. Всѣ они сохранились до нашего времени, кромѣ двухъ послѣднихъ. Во всемъ чувствуется мощная Россія, прекрасная, страшная и притягательная. Рука

Растрелли-отецъ. **Бронзовый бюстъ Петра Великаго.—1724 г. (Зимній Дворецъ).**

Растрелли не ослабла до конца его жизни и даже въ послѣднихъ работахъ его видна та же твердость мысли и техники, то же мастерство единенія характеристики лицъ съ красотой стилизованной формы.

Вмѣстѣ съ Растрелли пріѣзжаютъ и другіе иностранцы. Замѣчательный рѣзчикъ по дереву *Николай Пино* или «Пиновій», какъ его у насъ называли (Pineau 1684—1754 г.) [1] — также долго работаетъ въ Россіи.

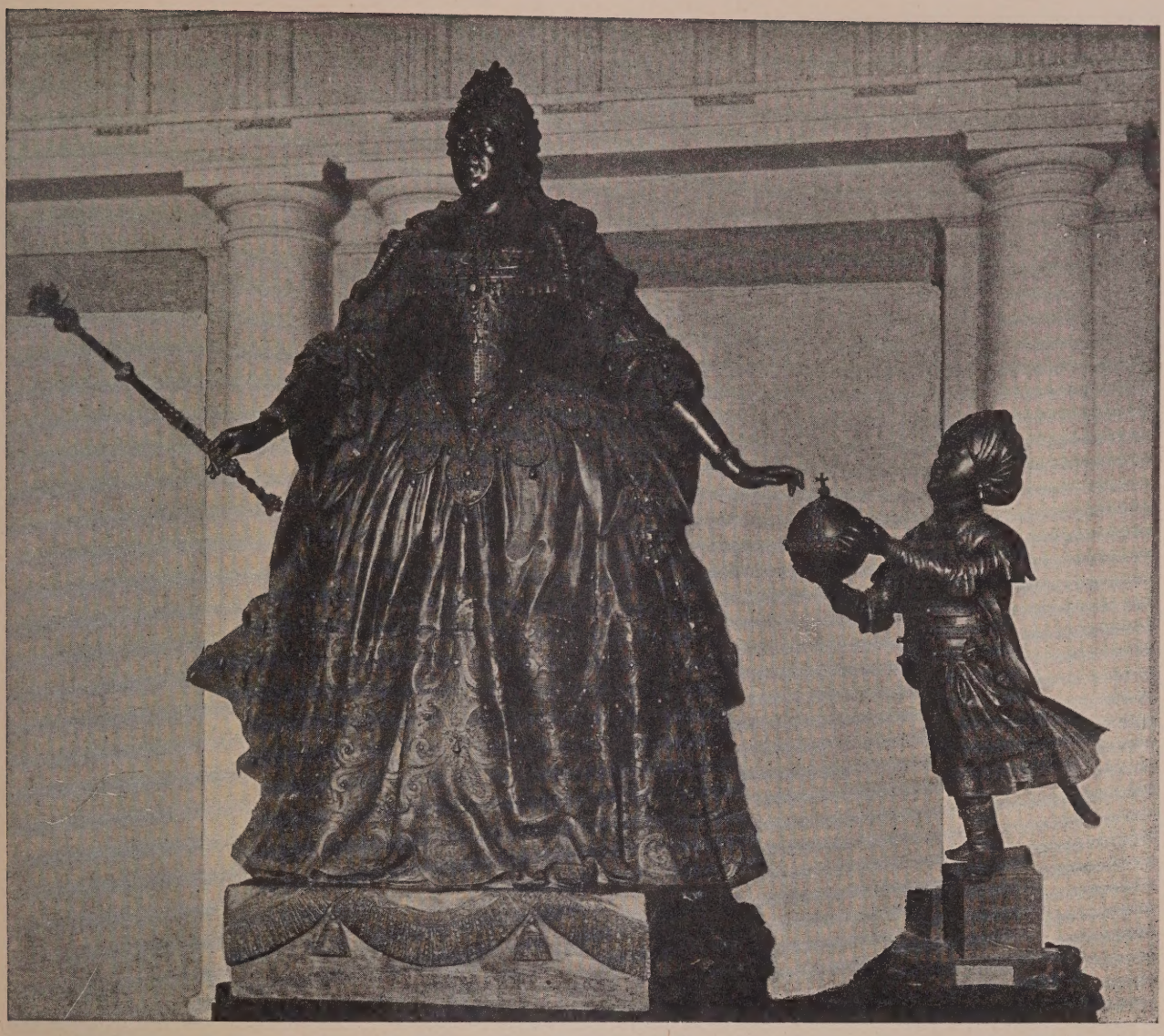
[1] Nagler. «Künstlerlexicon». München. 1841, 318; «Livre des pieds de tables inventés et gravés par Pineau»; «Les Amours rivaux, ou l'homme du monde éclairé par les arts». Amsterdam et Paris 1774, volume II, page 292; Dussieux. «Les artistes français à l'étranger». Paris 1876, page 544; Biais. «Les Pineau». Paris 1892; «Réunions des Sociétés des Beaux

Растрелли-отецъ. Бронзовый бюстъ Петра Великаго.—1724 г. (Зимній Дворецъ).

Растрелли-отецъ. Кн. Меншиковъ.—1729 г. Мраморъ. (Зимній Дворецъ).

Будучи еще во Франціи, Пино при дворѣ Людовика XIV былъ извѣстенъ какъ прекрасный скульпторъ, а позже—какъ авторъ книги по орнаменту. Пріѣхавъ въ 1716 г. въ Россію, Пино живетъ здѣсь болѣе 10 лѣтъ [1] и исполняетъ множество

Arts des départements». Paris, 1899; Lady Dilke. «Nicolas Pineau and the Elysée»; «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь (статья бар. Н. Врангеля) и ноябрь (замѣтка А. Орѣшникова); «Художеств. Сокров. Россіи» 1902 г,, № 7—8; Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 1423, д. 43—82, д. 46—85; оп. 485—1436, д. 67; оп. 187—73, кн. 48, д. 126, л. 945; оп. 187—73, кн. 18, д. 192, 326, кн. 32, л. 110, 111—118; оп. 73 — 187, д. 37, л. 370 — 382. Московскій Отдѣлъ Архива, оп. 188, кн. 40, л. 47, кн. 7, л. 36. [1] Dussieux говоритъ, что Пино жилъ въ Россіи 25 лѣтъ; въ біографіи



Растрелли-отецъ. Императрица Анна Іоанновна съ арапченкомъ.—1741 г. Бронза. (Музей Александра III).

орнаментальныхъ произведеній. Среди нихъ на первое мѣсто должны быть поставлены тѣ прекрасныя панно, которыя украшаютъ дворецъ Марли и Большой дворецъ въ Петергофѣ. *Стр. 58.* Тѣмъ же Пино дѣлается въ 1726 г. модель «собачкѣ фавориткѣ и уткамъ», находящимся на одномъ изъ фонтановъ Петергофскаго парка. Что касается загадочной «Минервы» на лѣстницѣ Лѣтняго дворца *стр. 57*, то этотъ пре-

его въ книгѣ Richard Graul «Das XVIII Jahrhundert Dekoration und Mobiliar», Berlin, 1905, на стр. 33 сказано, что въ 1726 г. Пино уже вернулся въ Парижъ. Однако, это невѣрно, такъ какъ по свѣдѣніямъ Государственнаго Архива («Кабинетъ Петра Великаго», I и II отд. № 27, 83 и 89), Пино не уѣхалъ изъ Россіи за границу съ своими товарищами, а «оставленъ мастеромъ на службѣ».

Растрелли-отецъ. Императрица Анна Іоанновна съ арапченкомъ. — 1741 г. Бронза. (Музей Александра III).

Растрелли-отецъ. Общій силуэтъ статуи Императрицы Анны Іоанновны. — 1741 г.

Растрелли-отецъ.

Памятникъ Петру Великому на площади Инженернаго Замка въ Спб.

восходный деревянный барельефъ своимъ барочнымъ характеромъ слишкомъ выдаетъ нѣмецкое происхожденіе, чтобы его можно было приписать Пино. Съ большимъ вѣроятіемъ авторомъ его можно признать знаменитаго Берлинскаго скульптора и архитектора Андреаса Шлютера (род. въ 1664 г. ум. въ 1714 г.), пріѣхавшаго въ Петербургъ въ 1713 г. и лѣтомъ слѣдующаго года здѣсь умершаго. Несомнѣнно ему же принадлежитъ и эффектная скульптурная декорація главнаго входа въ этотъ дворецъ *стр. 59,* а также и обработка каминовъ внутри его [1]. *Стр. 58.*

Вернувшись въ Парижъ, Пино скоро опять входитъ въ моду и много работаетъ, создавъ цѣлую школу послѣдователей.

[1] Подробности объ этомъ см. въ очеркѣ его строительной дѣятельности въ Петербургѣ, въ III томѣ настоящаго изданія.

Растрелли-отецъ. Памятникъ Петру Великому на площади Инженернаго Замка въ Спб.—1743 г.

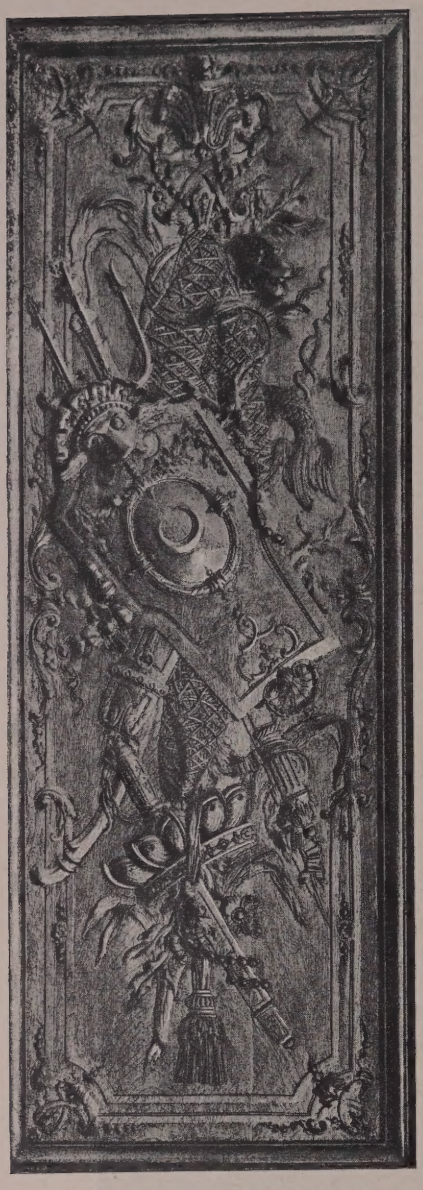
Растрелли-отецъ. Императрица Елисавета Петровна. — 1743 г.
(Свинцовый медальонъ въ Московской Оружейной палатѣ).

Изъ учениковъ Пино долженъ быть отмѣченъ французъ Перардъ († 1722 г.), помогавшій ему въ работахъ въ Россіи, но произведенія этого художника неизвѣстны.

Еще болѣе загадочной личностью является *Симонъ* (Simon) [1], — французскій

[1] «Revue moderne», Janvier 1867, 64, 65; Nagler. «Künstlerlexicon». München, 1841; «Сборникъ Русскаго Историческаго О-ва», т. 17, стр. 44, 46, 49, 50, 228, 262, 263; «Старые Годы» 1907 г., іюль — сентябрь (статья бар.

Андреасъ Шлютеръ (?). Минерва. Деревянный барельефъ на лѣстницѣ Лѣтняго дворца въ Спб.—1714 г.



Пино. Декоративное панно въ кабинетѣ Петра Великаго въ Большомъ Петергофскомъ дворцѣ. 1717—1720 г. Рѣзьба по дереву.

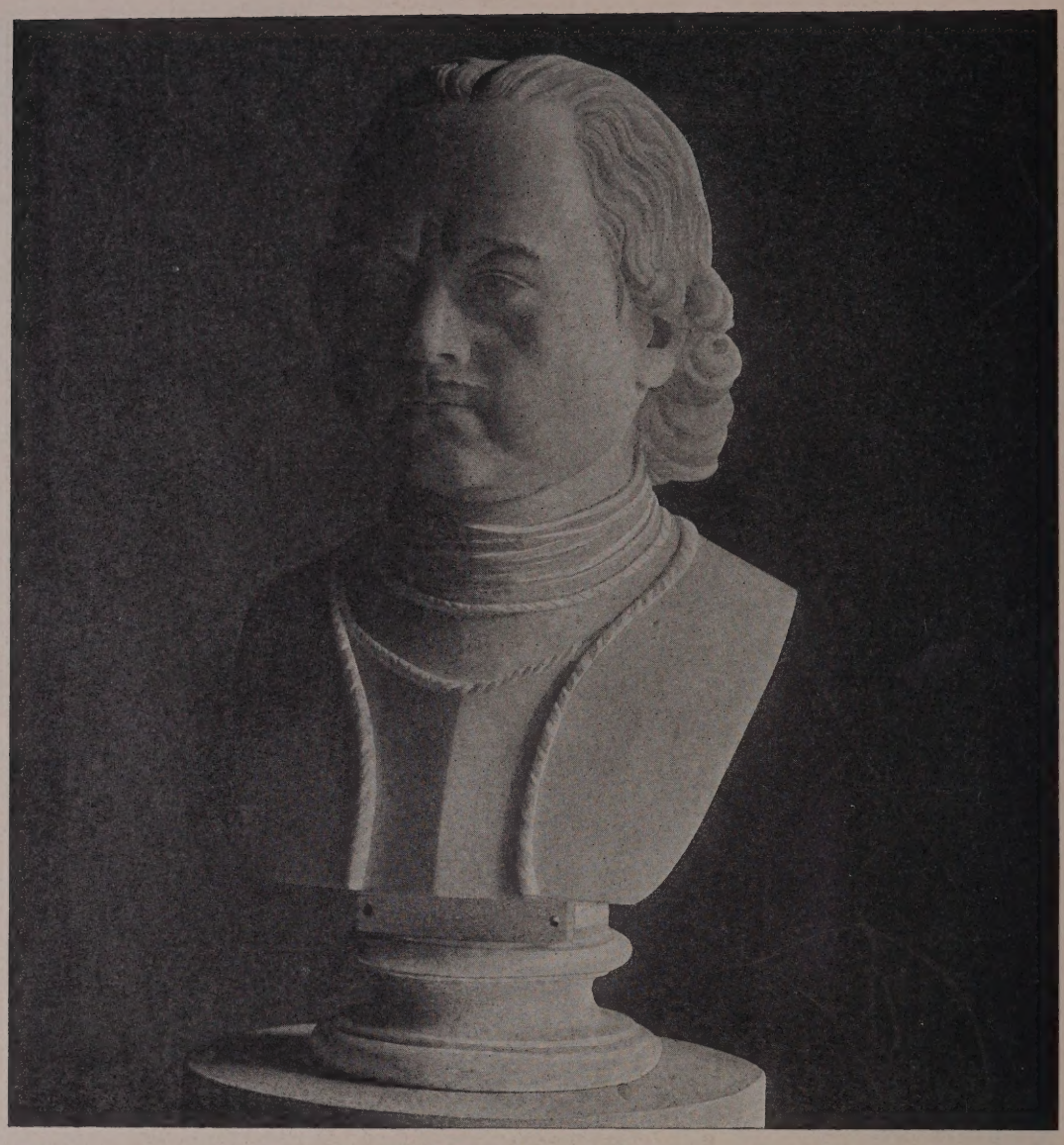
Андреасъ Шлютеръ (?).
Деталь камина въ Лѣтнемъ дворцѣ въ Спб.—1714 г.

скульпторъ, пріѣхавшій съ Пино изъ Парижа и выполнившій въ 1723 г. вмѣстѣ съ нимъ фигуры басенъ Эзоповыхъ. Этотъ Симонъ былъ, по всей вѣроятности, прекурьезной личностью, и въ преклонномъ возрастѣ, возвратясь въ Парижъ, требовалъ отъ императрицы Екатерины II уплаты какихъ то долговъ Апраксина.

«Знаете ли вы»,—пишетъ Государыня Фальконэ,—«исторію мастера Симона, представившаго счетъ, въ которомъ онъ написалъ: столько то за идею, мелькнувшую въ моей головѣ въ ночь съ 23-го на 24-е настоящаго мѣсяца». Бѣдный старый скульпторъ умиралъ во Франціи съ голоду, и въ 1768 г. Дидро писалъ о немъ

Н. Врангеля); Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 187, 73, кн. 32, л. 110. Въ Собраніи Имп. Эрмитажа находятся рисунки Симона къ его «Эзоповымъ Баснямъ».

Андреасъ Шлютеръ. Декоративная скульптура надъ входной дверью Лѣтняго дворца въ Спб.—1714 г.



Карло Альбачини. Петръ Великій.—Около 1720 г. Мраморъ. (Въ имѣніи «Архангельское» кн. Ф. Ф. Юсупова).

Фальконэ: «Если бы вы только его видѣли, мой другъ! Между тѣмъ это добрый малый, который имѣлъ несчастіе прожить слишкомъ долго... Со времени его денежной претензіи, онъ обращался ко всѣмъ представителямъ Россіи, которые, повидимому, водили его за носъ прекрасными обѣщаніями. Это похоже на то, какъ если бы какой нибудь русскій сталъ напоминать объ уплатѣ ему долга временъ юности Людовика XIV».

Яковъ Дункеръ.
Каріатида на фасадѣ Большого Царскосельскаго дворца.

1740-е годы. (Изъ книги Александра Бенуа «Царское Село»).

Современникъ Симона, италіанскій скульпторъ *Карло Альбагини*[1] также заслуживаетъ вниманія. Работая въ Петербургѣ при Петрѣ, онъ исполнилъ мраморный бюстъ государя, попавшій впослѣдствіи въ собраніе князей Юсуповыхъ и находящійся теперь во дворцѣ села Архангельскаго. *Стр. 60.* Бюстъ этотъ интересенъ уже потому, что это одинъ изъ немногихъ портретовъ Петра, сдѣланныхъ, вѣроятно, еще при жизни императора. Въ это же время работали въ Россіи скульпторъ и архитекторъ *Земцовъ*, авторъ погибшихъ статуй академической башни, *Брукнеръ* и нѣсколько другихъ мастеровъ, въ большинствѣ учениковъ Оснера, преподававшаго въ школѣ при Академіи Наукъ скульптуру.

Такимъ образомъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ свѣдѣній, до насъ дошли лишь жалкіе остатки произведеній эпохи Петра Великаго, но и эти немногіе образцы все же любопытнѣйшіе документы для историка культуры этого загадочнаго времени.

Ближайшіе преемники Петра мало интересуются искусствомъ. Преподаванію живописи, ваянія и архитектуры въ школѣ при Академіи Наукъ отводилось второстепенное мѣсто, и до сихъ поръ трудно нарисовать ясную картину положенія искусства въ эту эпоху. Однако, художники, выписанные Великимъ преобразователемъ, продолжаютъ его культурную работу. Царствованіе Анны завершаетъ первый полувѣковой періодъ подчиненія Россіи вліянію иностранцевъ. Тѣ же мастера и тѣ же исканія, та же жизнь и то же искусство.

Въ области скульптуры еще живы традиціи Петра. Растрелли доживаетъ свои послѣдніе годы, и произведенія его мощнаго творчества такъ же характерны для эпохи царицы Ледяного дома, какъ и для Петра Великаго. Другой скульпторъ, *Роллань* (1711—1791 г.), также уже работаетъ въ это время, но главная дѣятельность его должна быть отнесена къ царствованію Елисаветы. Періодъ управленія Россіей Анны въ исторіи искусства, вѣроятно, навсегда останется загадкой. Искусство этой эпохи, какъ тѣ фейерверки, которые зажигали при Дворѣ,—вспыхнуло и погасло. Въ царствованіе Елисаветы иностранцы окончательно утверждаются въ Россіи, но переходное время отъ старой самобытной культуры къ западно-европейской проходило въ тяжелой борьбѣ. «Иностранцы», какъ остроумно замѣтилъ Вигель, «при Петрѣ насъ учили, а при Аннѣ—мучили».

[1] «Отечественныя Записки» 1822 г., т. XII, стр. 142 — 143; «Энциклопедическій словарь, составленный русскими учеными и литераторами». Спб. 1861 г., ч. III, стр. 418; Meyer. «Künstlerlexicon». Leipzig. 1872, I, 17; Собко. «Словарь русскихъ художниковъ»; «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь. Въ этой статьѣ, на основаніи свѣдѣній словаря Собко, ошибочно сказано, что находившаяся въ Лѣтнемъ саду группа «Миръ со Швеціей» якобы исполнена въ 1722 г. Альбагини. Этому противорѣчитъ найденная на статуѣ подпись италіанскаго скульптора Barato.

Мартелли.
Екатерина II верхомъ.—Около 1760 г.

Бронза. (Музей Петра Великаго въ Академіи Наукъ).

VII

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ВРЕМЕНЪ ЕЛИСАВЕТЫ.

Никогда въ Россіи искусство и жизнь не сливались такъ нераздѣльно, какъ въ началѣ второй половины 18-го вѣка. Царствованіе Елисаветы знаменуется утонченнымъ пониманіемъ прекраснаго, увлеченіемъ красотой во всѣхъ ея проявленіяхъ.

Предыдущее поколѣніе художниковъ — отъ Петра и до Анны—только разукрашивало жизнь, создавая красивую оправу предметамъ необходимости.

Жизнь и искусство при Елисаветѣ сливаются въ одно. Ремесленникъ и художникъ—равные люди, тѣ же искатели идеала прекраснаго. Нѣтъ разницы между ними, нѣтъ той раздѣляющей черты, которую создастъ черезъ нѣсколько лѣтъ эстетическая теорія нѣмецкихъ философовъ, перенесенная на русскую почву. Ка-

менщикъ, формовщикъ, столяръ, рѣзчикъ и скульпторъ—всѣ чувствуютъ себя равными, всѣ художники во всемъ что они дѣлаютъ, всѣ любятъ и понимаютъ свое дѣло. Вотъ отчего въ это время художники не отдѣльные творцы, а соучастники созиданія того грандіознаго зданія красоты, которое воздвигнуто цѣлой эпохой.

Въ области скульптуры это замѣтнѣе всего. Каріатиды дворцовъ и группы фонтановъ, граціозныя улыбающіяся маски оконъ и дверей, статуи и бюсты, птицы, люди, звѣри и цвѣты—все только декоративный мотивъ волшебно прекраснаго фейерверка.

Нѣтъ портрета, какъ индивидуальнаго возсозданія типа, нѣтъ красоты воплощающей отвлеченную идею, нѣтъ «Венеры», «Бахуса» и «Аполлона», какъ боговъ древности, нѣтъ птицъ, какъ обитателей зеленой чащи, нѣтъ людей, какъ совершеннѣйшихъ созданій земли. Люди стали беззаботными птицами, а птицы—людьми, такъ похожи они другъ на друга. Все въ жизни и въ искусствѣ имѣетъ смыслъ частицы общаго прекраснаго цѣлаго. Статуя хороша на фонѣ декоративнаго панно, панно прекрасно, какъ часть зданія, а зданіе—какъ частица міра.

Вотъ направленіе искусства временъ Елисаветы.

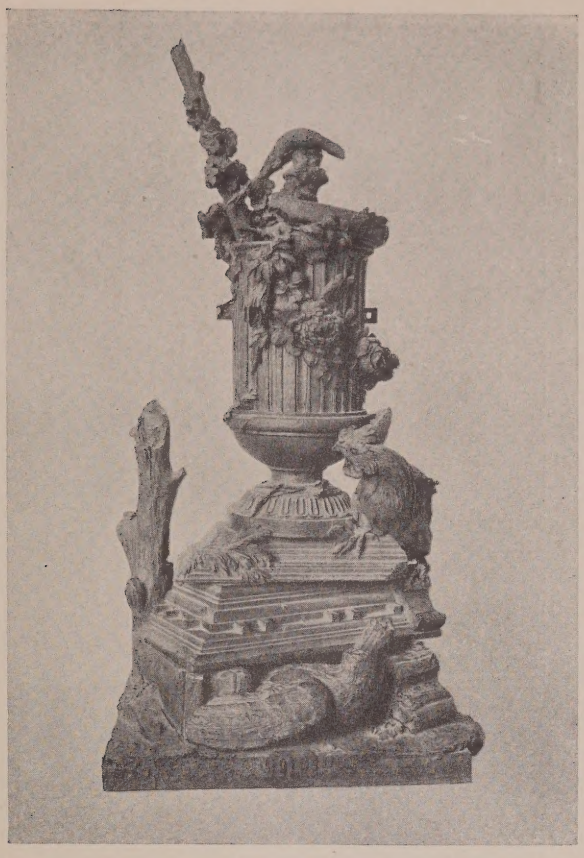
Множество скульпторовъ-рѣзчиковъ работаетъ надъ украшеніемъ внутреннихъ покоевъ великолѣпныхъ дворцовъ, воздвигнутыхъ въ это царствованіе, но мало что изъ этихъ произведеній можетъ быть приписано опредѣленному мастеру.

Все же извѣстны имена работавшихъ надъ украшеніемъ Большого дворца въ Царскомъ: Шталмейеръ, Карновскій, Валехинъ и Я. Ф. Дункеръ. Этотъ послѣдній—авторъ внушительныхъ каріатидъ на фасадѣ Большого Царскосельскаго дворца *стр. 61* и барельефовъ «Игры дѣтей» на фасадѣ Царскосельскаго Эрмитажа[1]. Не менѣе славились въ Елисаветинское время два другихъ иностранца — *Александръ Мартелли* (Martelli)[2] и *Ролланъ* (Louis Rolland). Первый изъ нихъ, италіанецъ по происхожденію, заключаетъ въ 1743 г. контрактъ, по которому обязуется лѣпить, отливать и чеканить статуи и барельефы для внутреннихъ и внѣшнихъ украшеній зданій. Имъ же, между прочимъ, исполняется уборка янтаремъ комнаты дворца въ Царскомъ. Тутъ же Мартелли выливаетъ въ 1764 г. конную статую Петра, исполненную Растрелли и, вѣроятно, въ видѣ pendant къ ней, лѣпитъ конный портретъ Екатерины II *стр. 63,* находящійся въ музеѣ Петра, въ Академіи Наукъ. Судя по этой работѣ, Мартелли рисуется довольно заурядным художникомъ.

Жизнь Роллана связана съ исторіей цѣлой школы, съ цѣлымъ рядомъ художниковъ-орнаменталистовъ, обучавшихся у него въ Академіи Художествъ.

[1] Александръ Бенуа. «Царское Село». Спб. 1910 (изд. Голике и Вильборгъ), стр. 104, 108, 170, 44, 64.
[2] Соловьевъ. «Исторія Россіи», т. 26, стр. 343; Илья Яковкинъ. «Исторія Села Царскаго». Спб. 1829, ч. II, стр. 185; Московскій Отдѣлъ Общаго Архива М-ва Имп. Двора, оп. 511, д. 3, л. 20.

Л. Роллань.
Декоративная скульптура изъ дерева.



Академія Художествъ. (Фот. журнала «Старые Годы»).

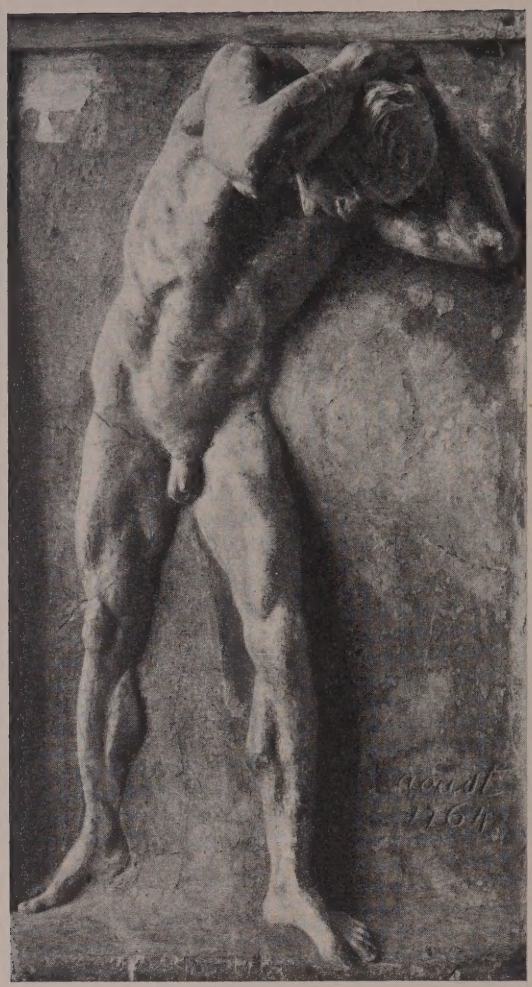
Родившись въ 1711 году, Ролланъ въ юные годы пріѣзжаетъ въ Россію и работаетъ до конца своей долгой, восьмидесятилѣтней жизни [1].

Онъ рѣжетъ въ деревѣ съ замѣчательнымъ искусствомъ, возсоздавая замыслы своего творческаго вкуса. Въ затѣйливомъ орнаментѣ цвѣты и птицы сплетаются красивыми плетеніями, голуби нѣжно цѣлуются и воркуютъ о новомъ счастьѣ. Причудливой надуманностью изысканнаго вкуса вѣетъ отъ этихъ рѣзныхъ затѣй Луи Роллана въ кабинетѣ «Модъ и граціи» Большого Петергофскаго дворца.

Произведенія, созданныя нѣсколько лѣтъ спустя, уже отражаютъ предсмертные вздохи умирающаго величія. Какъ руины Паннини, Гюбера и де-Маши въ живописи, такъ декоративныя мечтанія Роллана въ скульптурѣ проникнуты грустнымъ трепетомъ приближающагося умиранія. Стройная ваза, обвитая полузавядшимъ вѣнкомъ, высится, гордая красотой, у полузасохшаго ствола срубленнаго дерева. *Стр. 65.* Или лодка безъ руля, полуразбитая непогодами, причаленная стоитъ у одинокаго маяка, близкаго къ разрушенію. Въ этихъ странныхъ и оригинально задуманныхъ декора-

[1] «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ» 1890 г., стр. 79; «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь (статья бар. Н. Врангеля); «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Акад. Художествъ», ч. I; Моск. Отдѣлъ Арх. М-ва Имп. Двора, оп. 188, № 305, л. 226; Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1772 г., д. № 25. Въ эрмитажномъ собраніи рисунковъ имѣется нѣсколько работъ Роллана.

Классный академический этюдъ.

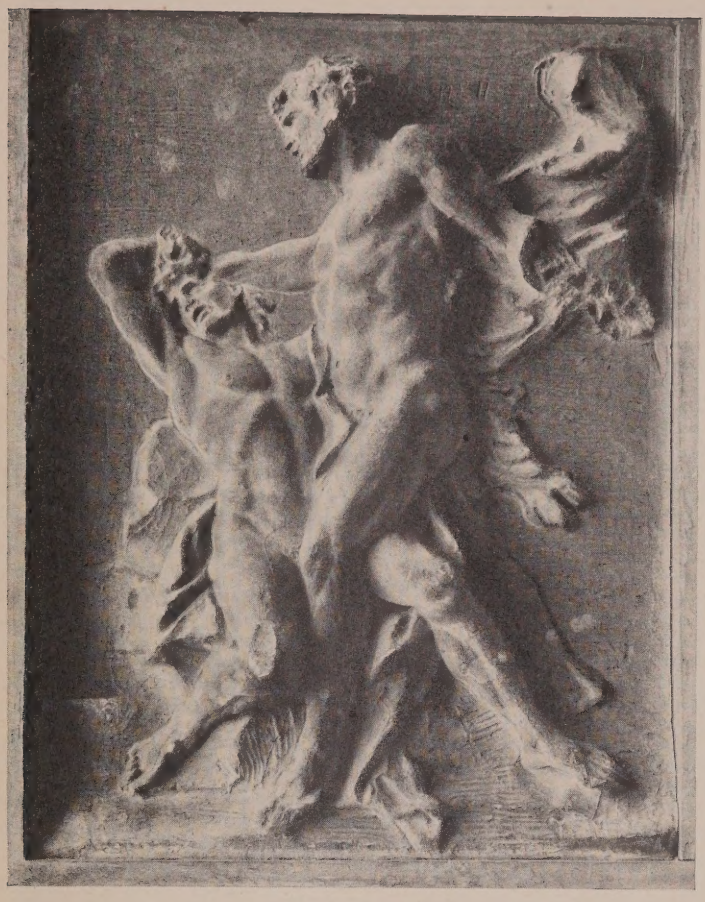


1764 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

тивныхъ скульптурахъ таится совсѣмъ особое мечтательное очарованіе. Только изысканный вкусъ красивой эпохи могъ создать, не впадая въ нелѣпость и безобразіе, сплетеніе столь разнообразныхъ предметовъ и формъ, какъ въ скульптурахъ Роллана. Въ нихъ отражается и пастушеская идиллія безпечнаго вѣка «мечтанія отъ скипетра и до посоха о сельскихъ развлеченіяхъ». Эти элементы пасторали какъ нельзя болѣе характерны для времени. Вмѣсто фантастическихъ морскихъ чудовищъ и бородатыхъ Нептуновъ—любимыхъ созданій предыдущаго поколѣнія, Ролланъ и его современники любятъ и ищутъ болѣе изысканныхъ созданій земли—прекрасныхъ представителей пернатаго царства. Голуби и пѣтухи, свидѣтели сельскихъ развлеченій скучающихъ вельможъ, появляются какъ атрибуты орнаментальныхъ украшеній. Все становится менѣе рѣзкимъ, болѣе изысканнымъ и затѣйливо прекраснымъ.

Дошедшія до насъ произведенія Роллана интересны не только какъ характеристика его личности, но, главнымъ образомъ, какъ образцы декоративныхъ созданій художественно культурной эпохи.

Классный академическій этюдъ.



18-й вѣкъ. Гипсъ. (Академія Художествъ).

VIII.

ПРЕПОДАВАНІЕ ВЪ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

Въ царствованіе Елисаветы свершилось покореніе Россіи иноземнымъ элементомъ. Полувѣковой періодъ переработки самобытныхъ чертъ русскихъ художниковъ далъ въ результатѣ новую смѣшанную культуру, державшуюся всю вторую половину вѣка. Царствованіе Екатерины Великой было торжественнымъ апоѳеозомъ предыдущихъ культурныхъ завоеваній. Теперь уже уроки Жилле, Фальконэ, Колло и Рашетта казались не диковинкой, а логическимъ, вполнѣ понятнымъ выводомъ изъ исканій предыдущихъ поколѣній. Теперь эти художники являлись въ Россію, какъ въ свое второе отечество, увѣренные въ томъ, что ихъ творческіе замыслы будутъ привѣтствованы всѣми.

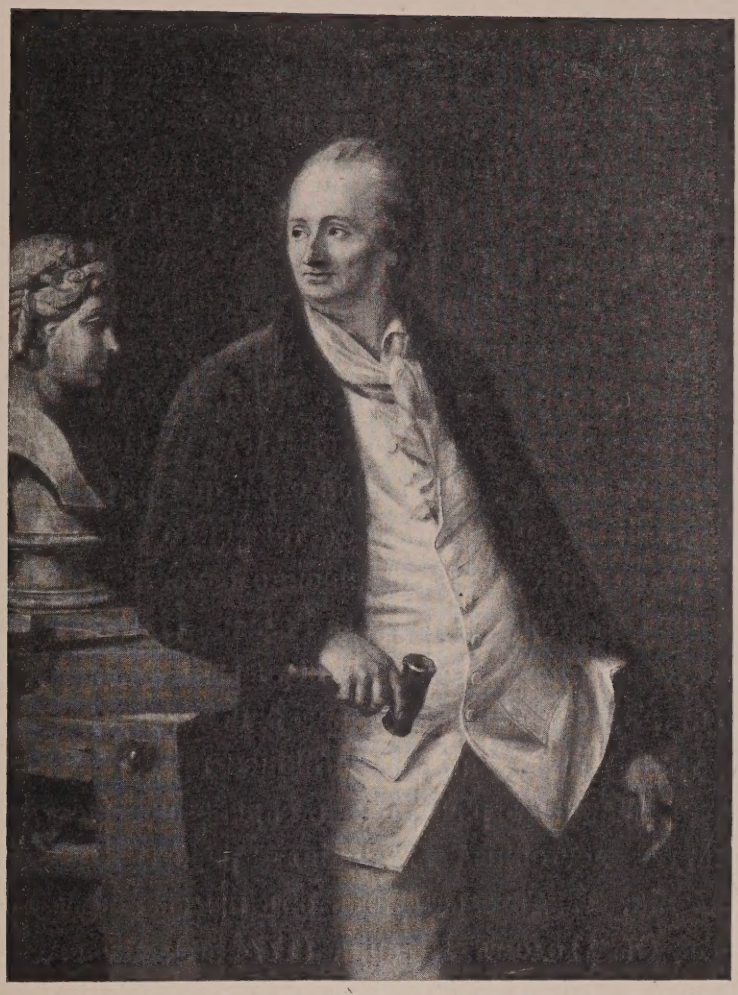
Классный академическій этюдъ.

1796 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

Академія Художествъ, получившая основаніе при Елисаветѣ, естественно отразила вкусы и идеалы своего времени. Декоративное мастерство казалось неразрывнымъ съ задачами, преслѣдуемыми скульптурой, и «рѣзаніе и пусированіе орнаментовъ» занимало важное мѣсто въ преподаваніи. Въ этомъ отношеніи выдающуюся роль сыгралъ *Николай Жилле* (Nicolas Gillet, 1709—1791 г.) [1], одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ иностранныхъ наставниковъ русскихъ. Онъ болѣе всѣхъ своихъ современниковъ имѣлъ вліяніе на развитіе скульптуры въ Россіи, непосредственно обучая множество учениковъ въ Академіи.

Французъ, уроженецъ Меца, Жилле типичный представитель утонченнаго искусства Франціи 18-го вѣка. На родинѣ у себя онъ пользуется извѣстностью, лѣпитъ аллегорическія группы боговъ и богинь древности. Его «Парисъ» въ Луврѣ довольно посредственное произведеніе, значительно уступающее работамъ его

[1] «Записки Семена Порошина». Спб. 1844, стр. 422; «Сборникъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ», ч. I, стр. 14, 70, 101, 109, 114, 116, 117, 122, 124, 204, 206, 223, 224, 234; «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь; «Художеств. Сокров. Россіи» 1905 г., стр. 135; Dussieux. «Les artistes français à l'étranger». Paris, 1876, p. 548; Nagler. «Künstlerlexicon»; «Gazette de France», 7 Janvier 1758; «Revue de l'art ancien et moderne». 1911, Janvier, съ упоминаніемъ его погибшихъ работъ; Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1766 г., д. № 7, 1772, д. № 3, 1774, д. № 65, 1780 г., д. № 4 и Президентскія дѣла, 1777 г., д. № 5.



Ник. Жилле
1709—1791 г.
Портр. работы
де-Ла-Пьера.

(Залъ Совѣта
Академіи
Художествъ).

современниковъ, — Пажу, Клодіона и Пигалля. Но культурный уровень прекраснаго вѣка наложилъ свою печать на Жилле. Пріѣхавъ въ Россію (1758 г.), онъ начинаетъ болѣе внимательно и любовно отдаваться работѣ. Его мастерски, съ свободнымъ изяществомъ трактованный бюстъ И. И. Шувалова въ Академіи Художествъ показываетъ серьезныя знанія и вкусъ. *Стр. 71.* Такъ же тонко и проникновенно сдѣланъ находящійся въ Зимнемъ дворцѣ бронзовый бюстъ юнаго великаго князя Павла. Прекрасно схвачено здѣсь шаловливое выраженіе лица «Фурсика» со вздернутымъ носомъ. Столь же хорошъ подписной мраморный бюстъ гр. П. И. Шувалова, находящійся въ Петербургскомъ собраніи Е. А. Балашевой. Съ тѣмъ же тонкимъ пониманіемъ стиля исполняетъ Жилле находящіяся въ Павловскомъ дворцѣ вазы. *Стр. 72.* Эти работы культурнаго художника заставляютъ думать о томъ, что онъ былъ хорошимъ руководителемъ своихъ учениковъ въ Академіи. Безконечно слабѣе по техникѣ и обобщенности типа—бюстъ Петра Великаго въ Эрмитажѣ.

Въ теченіе двадцати лѣтъ живетъ Жилле въ Россіи, будучи сперва профессо-

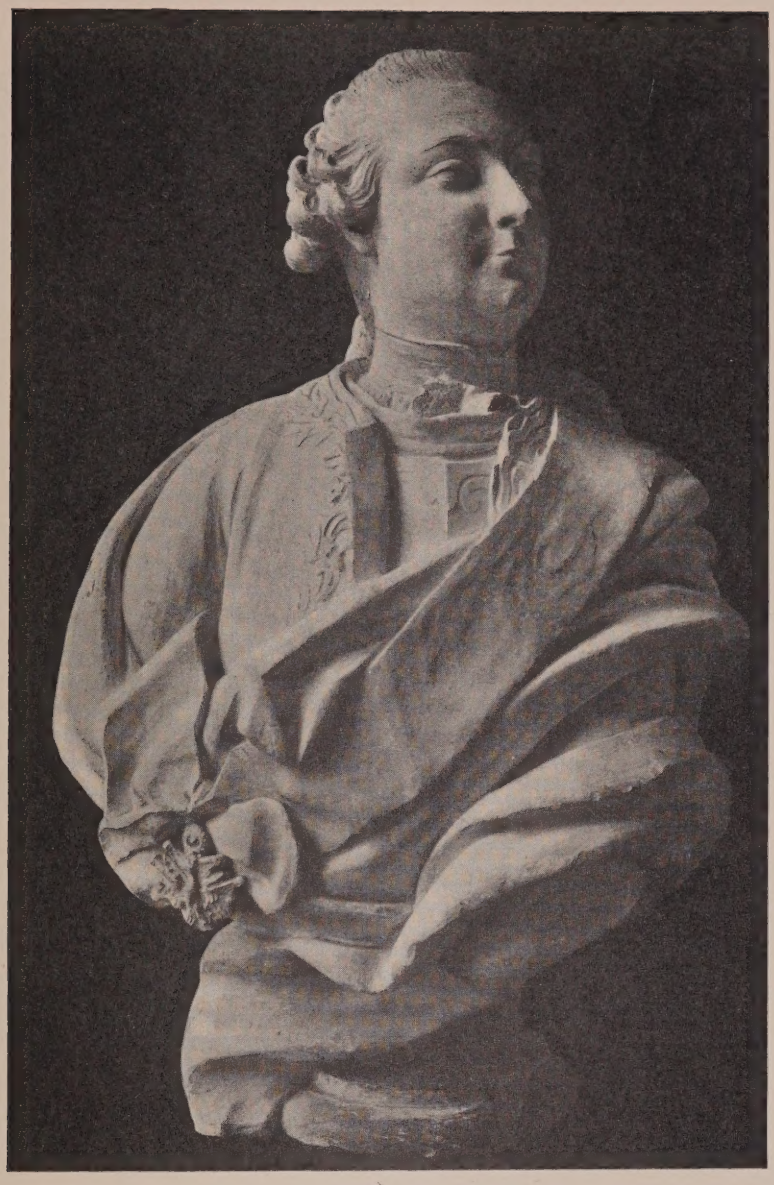
ромъ, а потомъ директоромъ Академіи Художествъ. Шубинъ, Козловскій, Щедринъ и Прокофьевъ—лучшіе русскіе скульпторы временъ Екатерины—всѣ были учениками Жилле, поставившаго на должную высоту преподаваніе скульптуры въ Академіи. Почти съ самаго основанія ея встрѣчаются указанія на работы учениковъ-скульпторовъ. Они ходятъ для копированія манерныхъ боговъ и богинь въ Лѣтній садъ [1], учатся сперва у Жилле, а потомъ (съ 1766 г.) у Роллана [2] искусству декоративнаго орнамента. Четыре раза въ недѣлю они рисуютъ и копируютъ, для чего Рольланъ «нарочно дѣлаетъ имъ модели». Онъ преподаетъ орнаментику для построекъ, «комнатные уборы изъ металловъ», «чеканку не токмо изъ мѣди, но и въ серебрѣ». На ряду съ искусствомъ бронзовщика и ювелира онъ показываетъ и «способы тисненія картона», также для внутренняго убранства домовъ. Всѣ отрасли искусства заслуживаютъ вниманія, и вотъ въ Академіи образуется классъ токарнаго мастерства, чеканно-литейный и «лакирный», выдѣлившіеся въ совершенно самостоятельные отдѣлы.

Въ орнаментальномъ классѣ, послѣ ухода Роллана (1769 г.), преподаетъ *Шварцъ* (1750—1808 г.) [3], искусный рѣзчикъ-нѣмецъ, обучавшій «взнаемомъ имъ художествѣ самой чистой скульптурѣ, а именно: въ деревѣ поновѣйшемъ вкусѣ дѣлать консоли, трофеи, вазы, урны, а также натуральнѣйшее представленіе цвѣтовъ, звѣрей, птицъ и инзектовъ съ крайнимъ раченіемъ и сприлежностью». «Вазъ съ цвѣтами въ сѣти и другія штуки достойныя вниманія»—работы Шварца, до сихъ поръ находящіяся въ Академіи, свидѣтельствуютъ объ изысканномъ вкусѣ и мастерствѣ талантливаго рѣзчика. Съ уходомъ Шварца (1774 г.), на его мѣсто поступаетъ *Гальонъ* [4], «золотарнаго и рѣзного дѣла мастеръ», обучавшій 14 лѣтъ своихъ учениковъ, но, къ сожалѣнію, не оставившій намъ своихъ произведеній. Позже (1793 г.) [5] *Павелъ Брюлло* или «*Брылло*», какъ его называли,—отецъ знаменитаго Карла Брюллова—поступаетъ въ Академію мастеромъ-преподавателемъ «золотарнаго и лакировальнаго дѣла». Четыре ученика обучаются у него мастерству, повидимому, столярно-рѣзному. Онъ самъ исполняетъ деревянныя чернильницы [6], тронъ для академическаго конференцъ-зала, кресла, стулья, иконостасы церквей и картинныя рамы. Характеръ его работы настолько ремесленный, что цехъ ремеслъ обращается въ 1796 г. въ Академію съ жалобой, объясняя, что «рѣченной господинъ Брило позабывъ свое званіе ивпротивность ремесленнаго положенія хлѣбъ отъ насъ отбиваетъ».

Классъ «статуйной» скульптуры ведется подъ руководствомъ Жилле долгое

[1] Архивъ Имп. Акад. Худож. 1761 г., д. № 11. [2] Примѣчаніе П. Н. Петрова къ «Сборнику матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ». [3] «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь (статья бар. Н. Врангеля); Bernoulli. «Reisen», IV, 130; Nagler. «Künstlerlexicon», XVI, 125; Георги. «Описаніе С.Петербурга». Спб., 1793, стр. 542; «Сборникъ матеріаловъ для Исторіи Имп. Академіи Художествъ», ч. I; Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1774 г., д. № 3. [4] Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1787 г., д. № 10, л. 3. [5] Тамъ же, 1788 г., д. № 9. [6] По всѣмъ вѣроятіямъ, деревянная, вызолоченная чернильница, хранящаяся въ Залѣ Совѣта Академіи Художествъ—работы П. Брюлло.

Жилле.
И. И.
Шуваловъ.



Около 1760 г.
(Академія
Художествъ).

время (1758—1778 г.). Потомъ преподаютъ Козловскій, Прокофьевъ и Гордѣевъ и, такимъ образомъ, до поступленія Мартоса классицизмъ почти не имѣетъ своихъ представителей въ скульптурномъ классѣ. Темы, задаваемыя профессорами, какъ это ни странно, но — въ отдѣлѣ барельефовъ, напримѣръ,—почти всегда касаются русской исторіи. Въ то время какъ въ живописномъ отдѣлѣ рѣдко можно встрѣтить русскую программу, скульптурный классъ работаетъ почти исключительно на темы изъ отечественной исторіи. То это «Побѣда Петра надъ турками» (1763 г.), то «Рюрикъ, Синеусъ и Труворъ» (1766 г.), то «Крещеніе св. Ольги» (1768 г.), и только изрѣдка встрѣчается какое нибудь «Проклятіе Хамово» (1778 г.) или «Исаакова женитьба на Ревеккѣ» (1781 г.).

Жилле.

Мраморная ваза. (Павловскій дворецъ).

Но большею частію всѣ эти программы трактованы въ такомъ условномъ стилѣ, что трудно даже предположить въ нихъ какое нибудь отношеніе къ Россіи. Русскіе воины, полководцы и цари одѣты въ какіе то полуфантастическіе костюмы «героевъ», какъ ихъ вообще понимали въ 18-мъ столѣтіи. Памятуя слова профессора Академіи Ивана Акимова, что «аллегорію можно употреблять кстати и не кстати», художники и скульпторы прибѣгаютъ къ аллегоріи каждый разъ, когда дѣло идетъ объ историческихъ личностяхъ. Все же нельзя не отмѣтить тѣхъ огромныхъ успѣховъ, которые дѣлали ученики Академіи, того огромнаго пониманія формъ и знанія анатоміи, которыя даются только упорнымъ трудомъ подъ умѣ-

Ф. И. Шубинъ

Москва

Бюстъ кн. А. М. Голицына
въ Голицынской больницѣ
(1773г.)

Шубинъ.
Портретъ неизвѣстной. Мраморъ

Около 1774 г. (Собраніе кн. А. С. Долгорукаго въ Спб.).

лымъ руководствомъ. Недаромъ же «Анатомія» Козловскаго до сихъ поръ считается одной изъ лучшихъ.

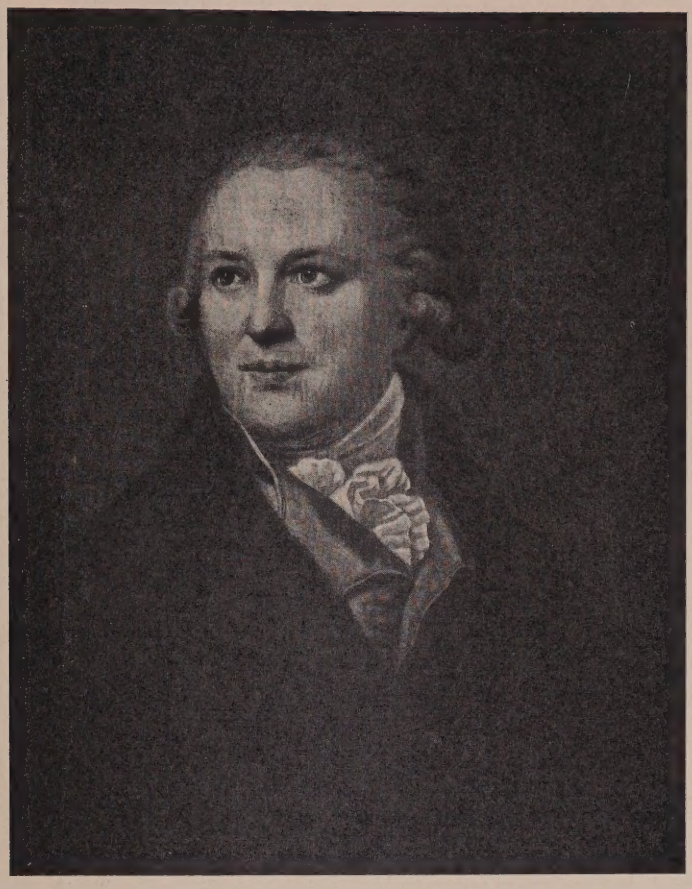
Классы формованія и литья, токарный и медальерный, также существуютъ въ Академіи, то въ качествѣ отдѣленій скульптурнаго, то въ самостоятельномъ видѣ. П. Никитинъ, «слесарный ученикъ», Наумъ Семеновъ, выписанный изъ Парижа Симонъ, Гастэклу, шведъ Эштедтъ, «учитель гравированія благородныхъ металловъ и филиграновой работы»—преподаютъ формованіе и литье; Серенсенъ учитъ въ токарномъ классѣ, но скоро смѣненъ Бокофреномъ,—«человѣкомъ неисправнымъ и житія самаго не такого, какого бы Академія желала, ибо находится всегда въ пьянствѣ» [1]. Потомъ идетъ частая смѣна русскихъ и иностранцевъ, преподающихъ литье, чеканку и токарное искусство, наконецъ, медальерное, съ знаменитымъ *Верньe* во главѣ.

Съ вступленіемъ въ должность президента Мусина-Пушкина (1795 г.) всѣ классы вновь объединяются подъ руководствомъ профессора скульптуры, а въ 1799 г. рѣзной классъ уничтожается [2]. Этотъ годъ какъ разъ знаменуетъ переходъ отъ одного столѣтія къ другому, а вмѣстѣ съ нимъ и перемѣну художественныхъ взглядовъ.

[1] Примѣчаніе П. Н. Петрова къ «Сборнику матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ» и Архивъ Имп. Академіи Художестъ 1771 г., д. 82; 1774 г., д. №. 111. [2] Архивъ Имп. Академіи Художествъ 1799 г., дѣло 18 іюля.

Шубинъ. Императрица Екатерина II. — 1771 г. Мраморъ.
Имѣніе кн. А. М. Голицына «Петровское» Московск. губ. Звенигородск. уѣзда.
(Фот. журн. «Старые Годы»).

Шубинъ.
Автопортретъ.



(Залъ Совѣта Академіи Художествъ).

IX.

ѲЕДОТЪ ИВАНОВИЧЪ ШУБИНЪ.

Академическое искусство всегда являлось нѣсколько запоздалымъ откликомъ исканій и побѣдъ Запада. Преподаваніе въ Академіи было далеко отъ того, что встрѣчали пенсіонеры Академіи, попавшіе за границу. Здѣсь виртуозное мастерство настолько вліяло на русскихъ пріѣзжихъ, что они часто слѣпо подражали своимъ новымъ наставникамъ. Аллегренъ, Пигалль, Бушардонъ и Пажу—учителя русскихъ за границей — такъ порабощали своихъ учениковъ, что многія работы ихъ почти точные слѣпки съ работъ иностранцевъ. Таковы «Венера» Щедрина, исполненная подъ вліяніемъ Аллегрена, «Геркулесъ на конѣ» Козловскаго, напоминающій Куазвокса, нѣкоторыя статуи Мартоса, родственныя Кановѣ. Но при ближайшемъ проникновеніи въ духъ этихъ произведеній чувствуется призрачность связи, только по-

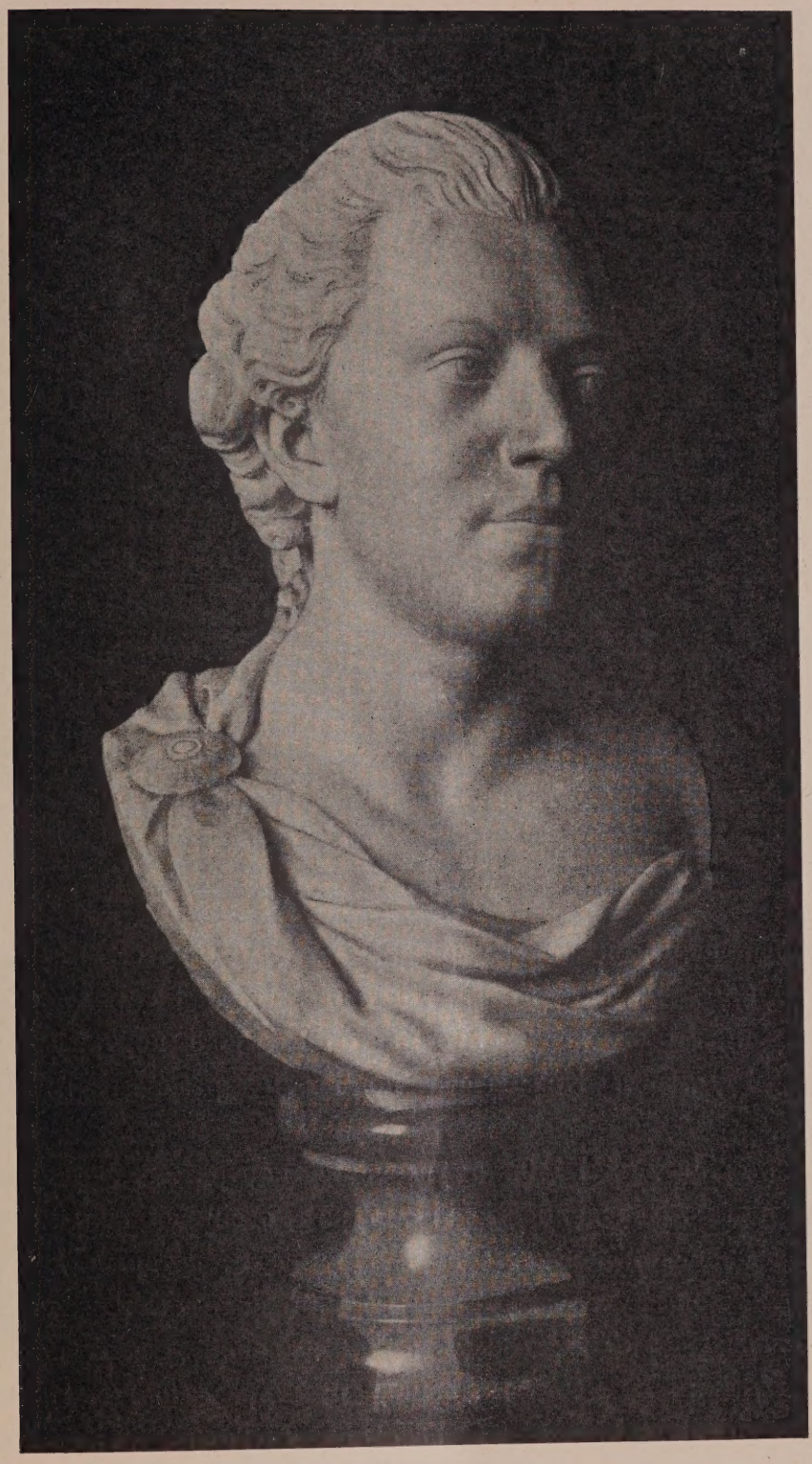
Шубинъ.
Кн. П. М. Голицынъ.

До 1775-го года.
Бронза.
(Имѣніе кн. С. М. Голицына «Дубровицы» Моск. губ. Под. уѣзда).

верхностное отраженіе мечтаній и идеаловъ націй, безконечно далекихъ отъ русской.

Наиболѣе самостоятельнымъ среди всѣхъ русскихъ мастеровъ 18-го вѣка, совсѣмъ особнякомъ стоящій отъ классическихъ теорій Запада, является *Ѳедотъ Ивановичъ Шубинъ* (1740—1805 г.) [1], одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ въ Россіи

[1] «Иллюстрація» 1862 г., № 226; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ»; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II; «Старые Годы» 1907 г., іюль — сентябрь, (статья бар. Н. Врангеля); Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; П. Чекалевскій. «Разсужденіе о свободныхъ художествахъ». Спб. 1792; «Русскій Архивъ» 1895 г., № 9, стр. 17; «Мѣсяцесловъ» на 1840; «Художеств. Сокровища Россіи», 1902 г.; «Архивъ графовъ Мордвиновыхъ, VII, 358; Wassiltchikoff. «Liste alphabétique des portraits russes», I, 159; Reimers; «L'Académie des Beaux-Arts en 1807»; «Revue de l'art ancien et moderne». 1911; Архивъ Имп. Академіи Художествъ 1774 г., д. № 71, 1805, д. № 64; Моск. Отд. Общ. Арх. М-ва Имп. Двора, оп. 356, д. № 1, оп. 560, д. № 69, оп. 1155, д. № 1083.



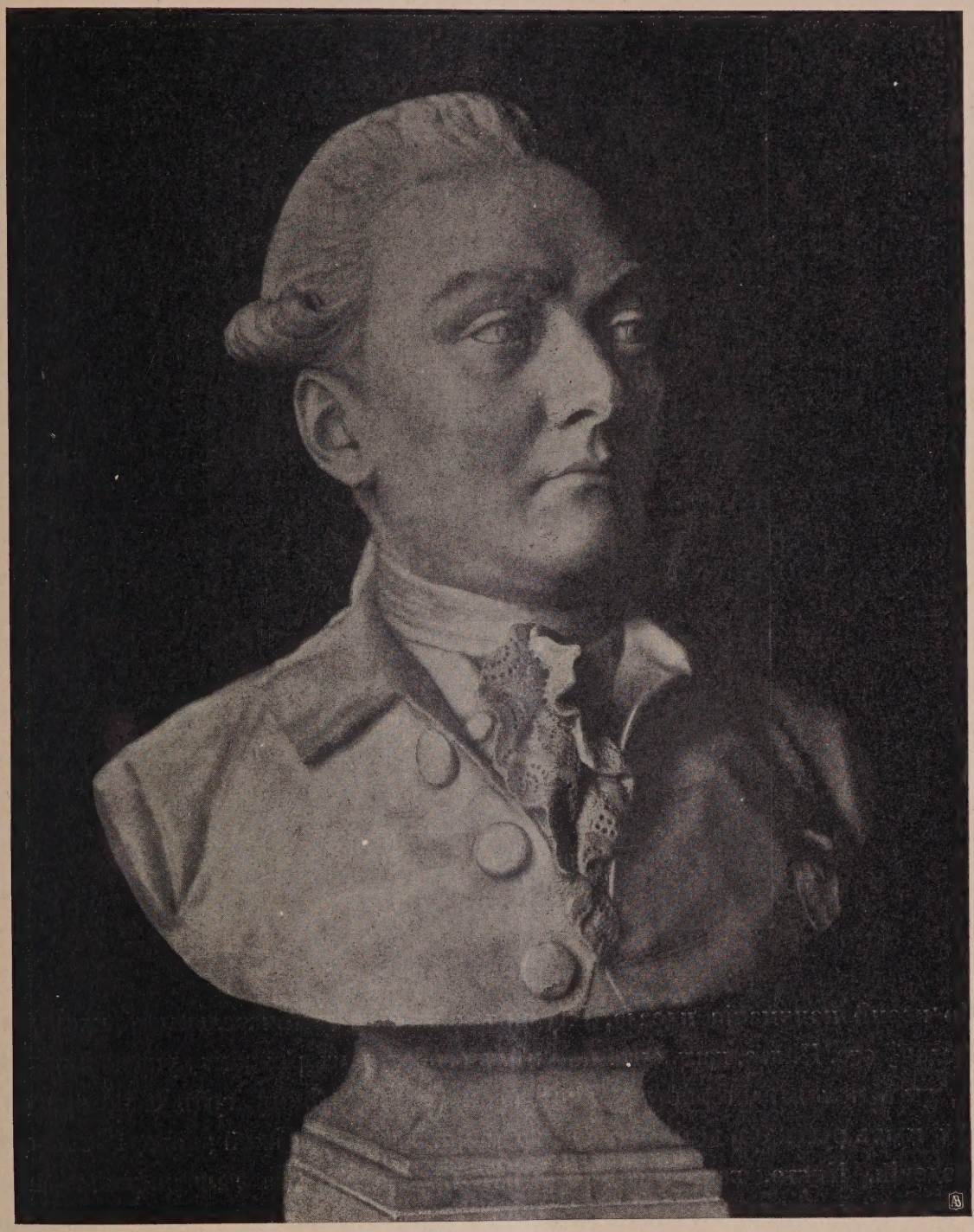
Шубинъ. Кн. Ѳ. Н. Голицынъ.—1770-е годы. Мраморъ. Имѣніе кн. А. М. Голицына «Петровское» Московск. губ. Звенигородск. уѣзда. (Фот. журн. «Старые Годы»).

Шубинъ. «Освобожденіе военноплѣнныхъ».—Между 1780 и 1783 г. Мраморъ. (Мраморный дворецъ).

чародѣевъ формы, поэтъ изящнаго реализма. Подобно тому какъ Левицкій въ живописи, — Шубинъ въ скульптурѣ достоинъ стать на ряду съ величайшими мастерами-иностранцами его эпохи. Его многочисленные портреты-бюсты не уступаютъ работамъ Гудона и Ноллекенса по своему реализму и выразительности формъ.

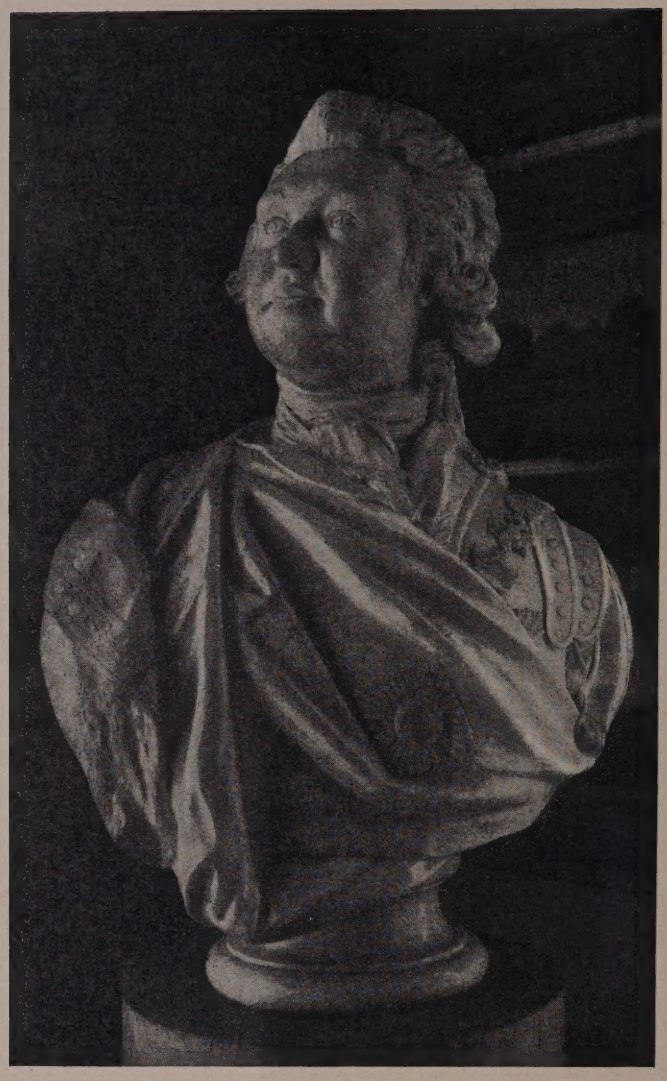
Очень характерно для Шубина увлеченіе портретомъ, — красотой правды, которая его окружала. Младенческая культура Россіи еще не могла создать той виртуозной небрежности и легкости передачи мысли, которыя даютъ уставшимъ поколѣніямъ возможность уйти отъ земли въ міръ фантастическихъ мечтаній.

Тьеполо, Фальконэ, или Фрагонаръ имѣли за собой десятки поколѣній художественныхъ переживаній. Ихъ наслѣдственная культура дала имъ то свободное отношеніе къ жизни, то мастерство пересказа своихъ ощущеній, которое въ 18-мъ вѣкѣ не могло даже сниться русскимъ. Вотъ отчего творчество русскихъ художниковъ имѣло болѣе реальную, осязательную почву. Вотъ отчего въ области воспроизведенія природы—въ портретѣ—сказались сильнѣе всего изящный реализмъ и красота правды.



Шубинъ. Бюстъ неизвѣстнаго.
Около 1778 г. Мраморъ. (Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

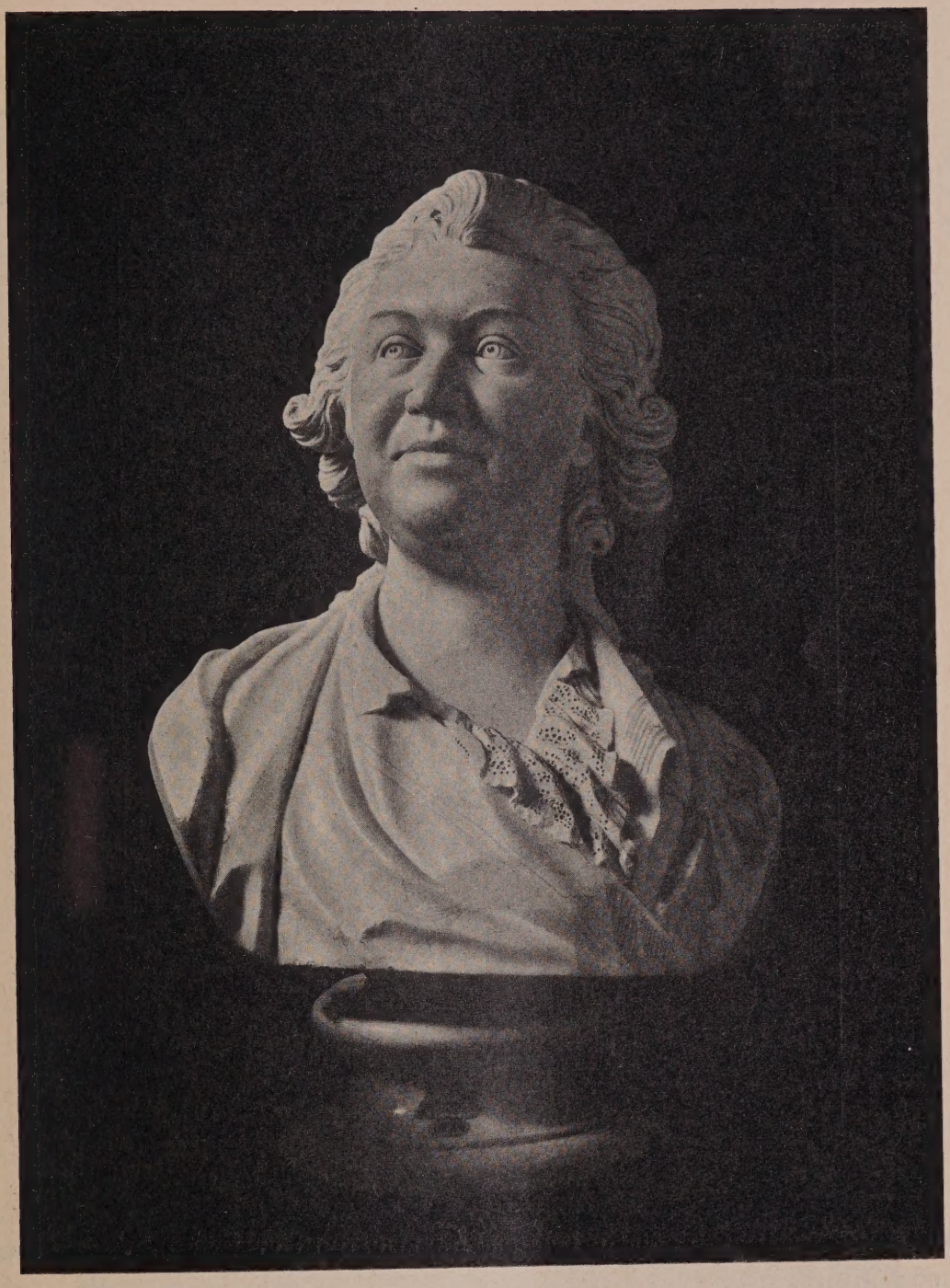
Шубинъ.
Кн. Потемкинъ-Таврическій.



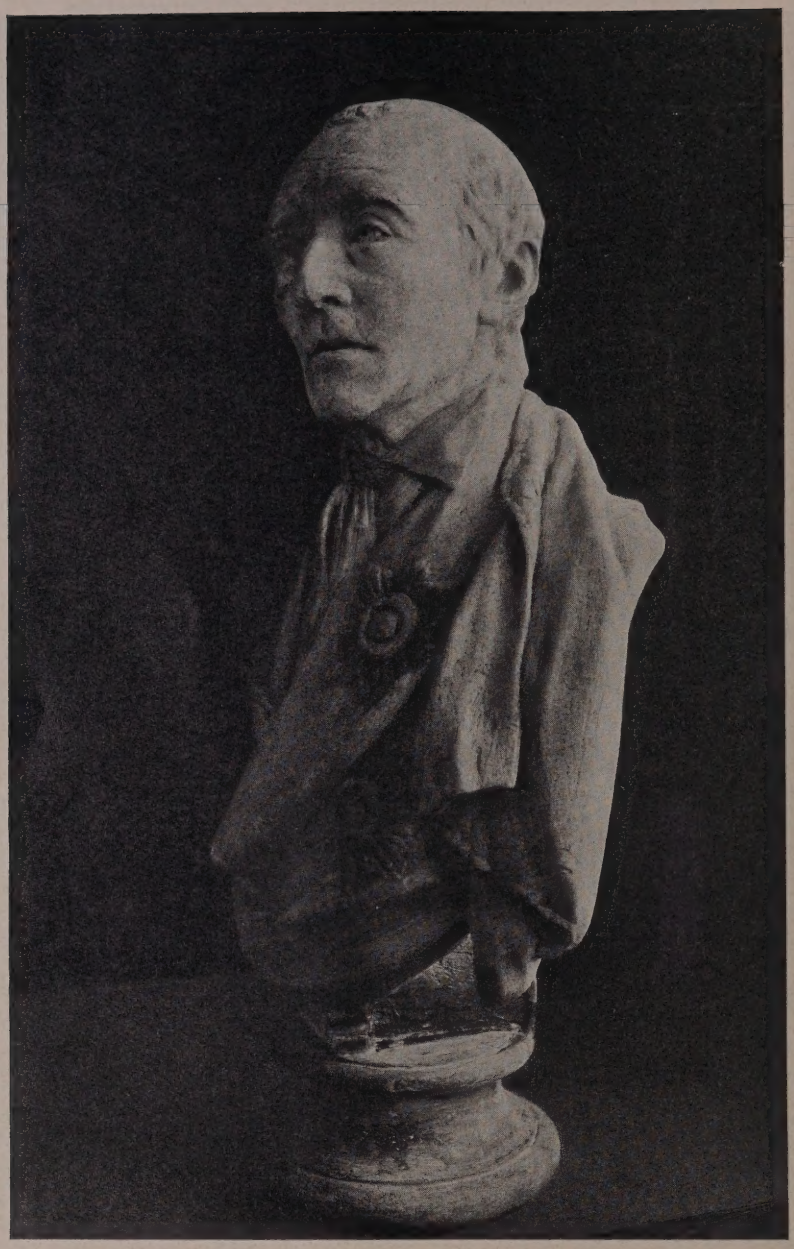
1791 г. Мраморъ. (Царскосельское Адмиралтейство).

Но кромѣ пониманія идеала, Шубинъ обладалъ замѣчательнымъ мастерствомъ въ передачѣ его. Никто, какъ онъ, не умѣлъ свободнымъ рѣзцомъ, упуская ненужныя детали, выдѣлить характеристику лица, надменную усмѣшку губъ и презрительную зоркость глазъ русскихъ вельможъ его времени. Улыбкой цѣлой эпохи вѣетъ отъ его произведеній. Никто, какъ онъ, не умѣлъ просто и легко задрапировать плечи и торсъ легкой матеріей, оттѣнить завиткомъ парика выраженіе лица, сосредоточить въ глазахъ и усмѣшкѣ жизнь и характеръ человѣка. Шубинъ всегда дѣлалъ портреты, и если иногда брался за сюжеты изъ исторіи и миѳологіи, то только случайно, да и тогда трактовалъ ихъ какъ дѣйствительность. «Равноденствіе», «Утро» и «Освобожденіе военноплѣнныхъ» [1] *стр. 78* въ Мраморномъ дворцѣ и рядъ ба-

[1] По архивнымъ свѣдѣніямъ, напечатаннымъ въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» 1905 г., стр. 151—152, упоминаемые барельефы исполнены въ 1780—1783 г.



Шубинъ. Кн. Потемкинъ-Таврическій.—1791 г. Мраморъ.
(Музей Александра III).

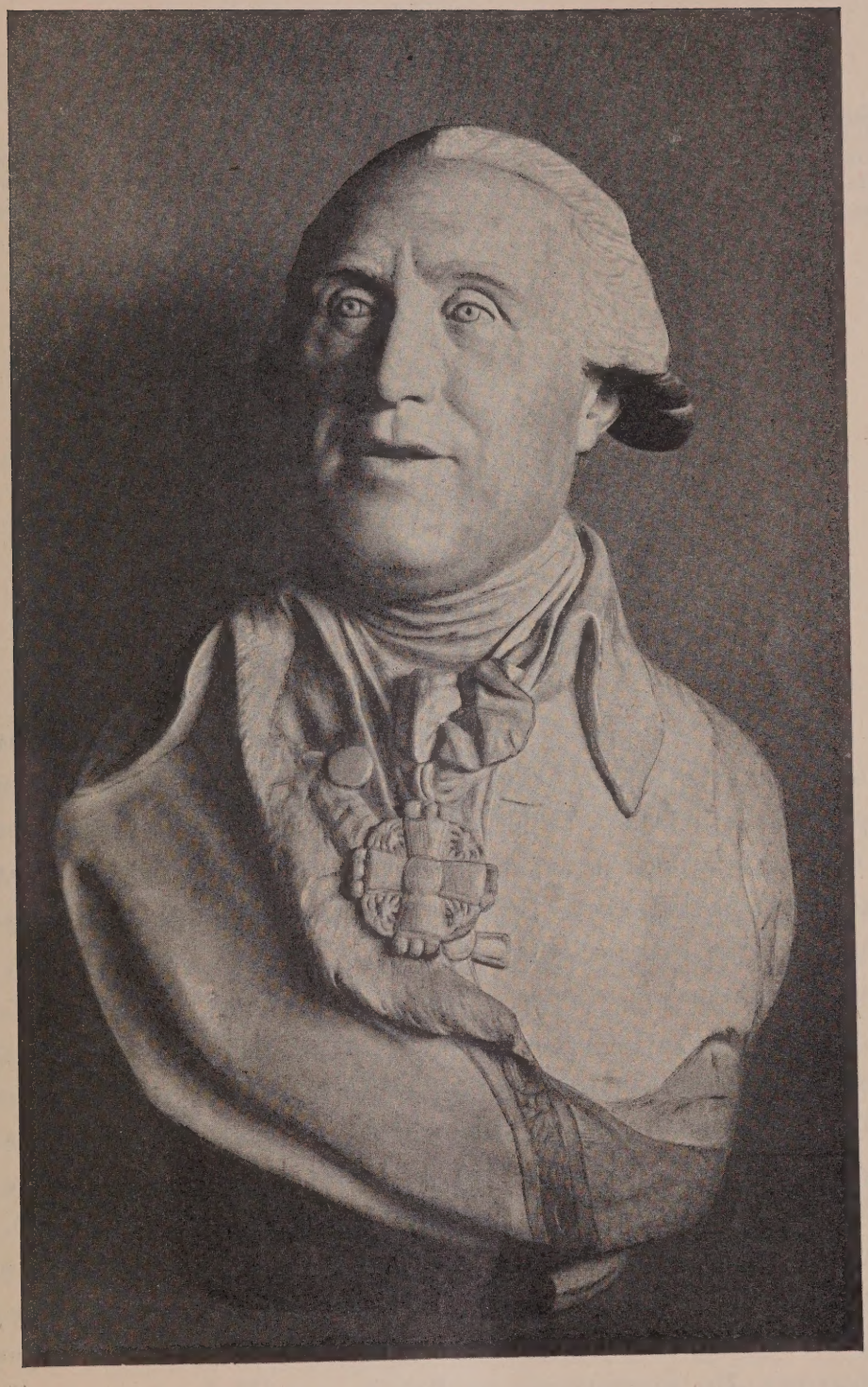


Шубинъ.
Бюстъ неизвѣстнаго.

1790-е годы. Гипсъ. (Собраніе М. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

рельефовъ на фасадѣ Троицкаго собора Александро-Невской лавры [1] свидѣтельствуютъ объ этомъ.

[1] Барельефы эти, къ сожалѣнію, варварски испорчены многократными побѣлками и доморощенными «реставраціями» и хорошо сохранились Шубинскія скульптуры только внутри собора. Вотъ списокъ всѣхъ его работъ для собора: «Статуи святыхъ апостоловъ въ сидячемъ видѣ, поверхъ колоннъ собора»; барельефы на внутренней южной сторонѣ; «Входъ Господень въ Іерусалимъ» надъ главными входными дверями внутри собора; «Жертвоприношеніе царя Соломона въ день освященія Іерусалимскаго храма»; подъ башнями колоколенъ: правой—«Явленіе Бога Моисею въ купинѣ», лѣвой — «Врученіе Моисею скрижалей»; надъ правыми боковыми дверями собора — «Явленіе Св. Троицы Аврааму», надъ лѣвой боковой дверью — «Блудный сынъ». (Архивъ Александро-Невской лавры, дѣло о построеніи собора, № 86, 1787—1789 г.).



Шубинъ. Е. М. Чулковъ.—1792 г. Мраморъ.
(Музей Александра III).

Шубинъ.
Митрополитъ Гавріилъ (Шапошниковъ).

1792 г. Мраморъ. Троицкій соборъ Александро-Невской лавры.

Жизнь Шубина — длинная и тусклая, и мало радостей освѣщаетъ ея пути. Сынъ «черносотнаго крестьянина» Ивана Шубнаго, онъ родился въ далекихъ дебряхъ сѣвера, на родинѣ Ломоносова, въ Куроостровской волости, Архангельской губерніи. Отецъ его былъ рыбакомъ, и жизнь на морѣ, длинныя, темныя, ледяныя зимы отразились холодомъ на творчествѣ Шубина. Въ надменной правдѣ его скульптурныхъ созданій всегда чувствуется человѣкъ сѣвера.

Еще въ Архангельскѣ, среди рѣзчиковъ - кустарей, искусныхъ мастеровъ, украшавшихъ рѣзьбой затѣйливыя шкатулки, Шубинъ самъ рѣзалъ на кости и найдя въ этомъ свое призваніе, рѣшилъ посвятить себя искусству.

Въ 1761 г. мы видимъ его ученикомъ Академіи. Здѣсь, подъ руководствомъ Жилле, получило развитіе его дарованіе. Окончивъ черезъ пять лѣтъ Академію, Шубинъ посылается за границу. Живя въ Парижѣ, Римѣ, Туринѣ и Лондонѣ, онъ много видитъ, многому учится. Въ Парижѣ на него вліяетъ Пигалль, что видно изъ его біографіи, въ Лондонѣ—Ноллекенсъ, что видно изъ его работъ.

«Въ этомъ молодомъ скульторѣ— пишетъ Фальконэ—я замѣтилъ самыя выдающіяся способности». По возвращеніи въ Россію, для Шубина начинается странная, грустная жизнь: борьба съ академической рутиной, желаніе работать по своему призванію, поощреніе всѣхъ, кромѣ Академіи, первая размолвка между художникомъ и художественной школой.

Императрица и герцогиня Гессенъ-Гомбургская поддерживаютъ скульптора.

Шубинъ.
Ломоносовъ. — 1793 г.
Бронза.

(Камеронова Галерея
въ Царскомъ
Селѣ).

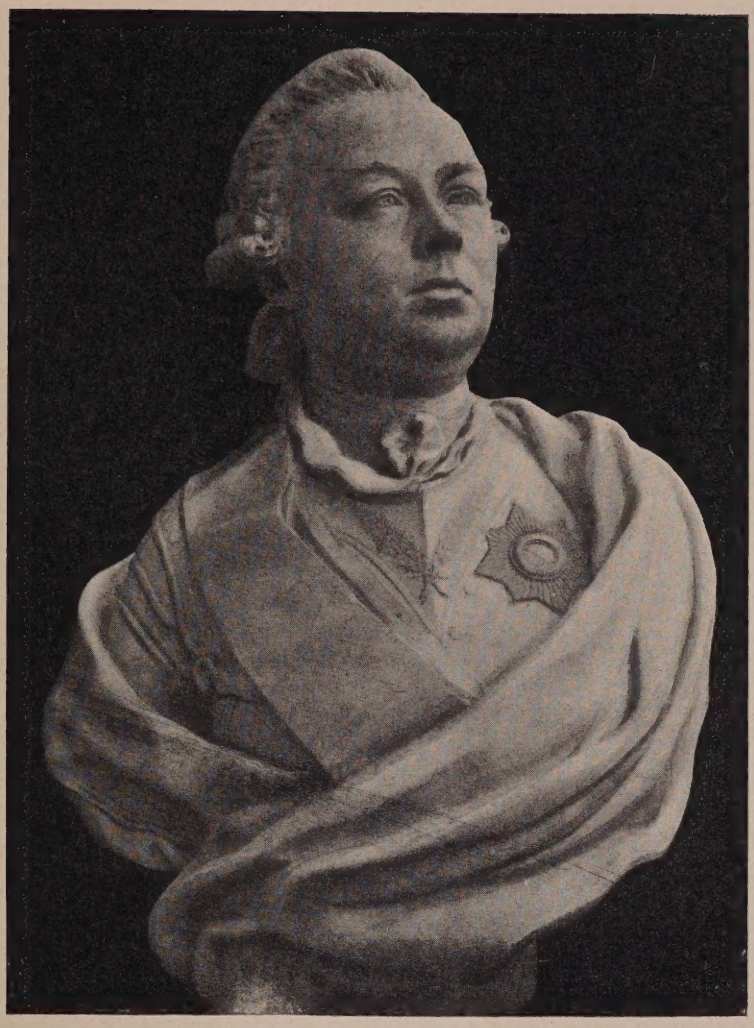
Государыня заказываетъ ему свой бюстъ (1774 г.), свѣтлѣйшій князь Тавриды беретъ его подъ свое покровительство, художникъ отвергаетъ предлагаемую ему программу «Спящій Эндиміонъ», Академія сдается и даетъ ему за портретъ званіе академика. Эта въ высшей степени характерная черта эпохи,—узкость эстетической школы, — все это живо рисуется въ письмахъ Шубина: «Ничего не можетъ быть горестнѣе,—пишетъ онъ,—какъ слышать отъ сотоварищей: онъ портретной! И недоброжелатели мои думали тѣмъ себя возвысить, въ чемъ и успѣли во время директоровъ, незнающихъ художествъ».

Творчество Шубина тѣмъ особенно драгоцѣнно, что въ немъ нѣтъ ни одного льстиваго слова, нѣтъ уступки времени, нѣтъ даже красивой лжи, а только изящная правда. Всѣ его портреты: императрицы, Потемкина, Голицына, Чулкова, Ломоносова и Безбородки *стр. 74, 80, 81, приложеніе, 83, 85, 90*—рисуютъ этихъ людей правдиво, остроумно и вѣрно. Но въ самомъ творчествѣ Шубина, въ культурѣ его эпохи, было то чудное изящество, то презрѣніе къ вульгарному, которое придаетъ такую обворожительную прелесть поэзіи и искусству 18-го вѣка. Шубинъ не могъ говорить некрасивой правды, какъ не могъ говорить и красивой лжи.

Участь его, какъ и большинства русскихъ художниковъ той эпохи, была полна невзгодъ. «Такъ что воистину не имѣю чѣмъ и содержаться, будучи безъ жалованья и безъ работы»,—пишетъ онъ въ 1790 г. Академіи. Угнетаемый бѣдностью, Шубинъ черезъ два года проситъ уже Государыню о помощи: «Всемилостивѣйшая Государыня, — пишетъ онъ, — нахожусь въ умаленіи здоровья и необходимости просить о помощи». Однако, всѣ равнодушно смотрятъ на гибель талантливаго скульптора, и Шубинъ, старый и полуслѣпой, обремененный женой и шестью дѣтьми, вновь умоляетъ, на этотъ разъ уже только что воцарившагося Павла, оказать ему поддержку, ему, лучшему мастеру того времени, 39 лѣтъ находившемуся на службѣ.

Но несчастія продолжаютъ преслѣдовать Шубина. Въ 1801 г. сгораетъ его домъ,—немногое, что онъ имѣлъ отъ своихъ сбереженій, сгораетъ его мастерская со всѣми находившимися тамъ работами. «Всемилостивѣйшій Государь,— пишетъ онъ,— преклонность лѣтъ моихъ и соединенная съ ними слабость зрѣнія, немалое семейство и потеряніе всякой надежды продолжать съ выгодою питавшее меня художество—все сіе привело меня въ крайнее уныніе». Такъ умеръ въ бѣдности одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ скульпторовъ Россіи, воплотившій въ мраморѣ почти всѣхъ главныхъ дѣятелей эпохи Великой Екатерины [1]. Онъ умеръ въ 1805 году и похо-

[1] Вотъ списокъ произведеній Шубина: 1) бюстъ гр. А. Орлова, 1771 г. (въ Музеѣ Имп. Александра III); 2) неизвѣстно гдѣ находящійся бюстъ Ѳ. Орлова, 1771 г. (Арх. Имп. Акад. Худож., 1805, д. 64). Оба бюста были повторены для герцога Глочестерскаго; 3) бюстъ кн. А. М. Голицына, 1773 г. (въ Московской Голицынской больницѣ); 4) бюстъ Екатерины II, существуетъ во многихъ видоизмѣненныхъ повтореніяхъ: одно изъ нихъ въ имѣніи кн. А. М. Голицына «Петровское» подъ Москвой (подпись: д. въ риме Ф. Шубинъ 1771-го), другое въ Эрмитажѣ (помѣчено 1792 г.), третье въ Царскосельскомъ Адмиралтействѣ, четвертое въ Акад. Худож., пятое у Н. Г. Дружинина, шестое въ Румянцевскомъ музеѣ; 5) бюстъ Барышникова, 1778 г. (у П. И. Щукина въ Москвѣ); 6) мужской бюстъ (тамъ же) *стр. 79*; 7) барельефы великихъ князей въ Московской Оружейной палатѣ; 8 — 11) бюсты: Безбородко, Шварца, кн. А. М. Голицына и Завадовскаго (въ Акад. Худож.); 12—13) бюсты графовъ П. Б. и Б. А. и графини В. А. Шереметевыхъ въ «Кусковѣ»; 14—16) бюсты Румянцева *стр. 87*, гр. Б. П. Шереметева и Чичагова въ Зимнемъ дворцѣ; 17) подписной бюстъ кн. Потемкина, 1791 г. (въ Музеѣ Александра III); 18) подписной бюстъ Е. М. Чулкова, 1792 г. (въ Музеѣ Имп. Александра III); 19) подписной бюстъ Ломоносова, 1793 г. (въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ); 20) статуя Екатерины II (въ Акад. Худож.) *стр. 88, 89*; 21) подписной барельефъ митрополита Гавріила, 1792 г., находящійся въ Троицкомъ соборѣ Александро-Невской лавры. (Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 356—1347, кн. 6, л. 36 и Арх. Имп. Акад. Худож., 1805 г., д. 64) *стр. 84*; 22—36) бюстъ кн. Орлова, барельефы и украшенія для Мраморнаго дворца (о нихъ см. подробнѣе въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи», 1905 г., стр. 136, 145, 151, 152), Архивъ Имп. Акад. Худож. (1774 г., № 71, л. 23); 37—50) погибшіе барельефы стараго Исаакіевскаго собора (см. то же дѣло въ архивѣ Академіи); 51) «Пастушокъ греческой», находившійся въ Академіи (свѣдѣніе изъ того же дѣла); 52) бюстъ Демидова, исполненный въ Италіи въ 1773 г. и неизвѣстно гдѣ находящійся (Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»); 53) подписной барельефный портретъ «неизвѣстной» (находится у кн. А. С. Долгорукаго, въ Спб.). *Стр. 73*. 54) бронзовый бюстъ кн. П. М. Голицына (въ «Дубровицахъ» у кн. С. М. Голицына) *стр. 76*; 55) мраморный и бронзовый бюсты кн. А. М. Голицына (тамъ же); 56) мраморный бюстъ кн. Ѳ. Н. Голицына (въ «Петровскомъ»—подмосковномъ имѣніи кн. А. М. Голицына). *Стр. 77*. 57) барельефный медальонъ И. И. Шувалова (тамъ же); 58—59) бюстъ И. И. Михельсона и его жены въ церкви села «Иваново», Невельскаго у. Витебской губерніи; 60) кромѣ этихъ достовѣрныхъ работъ въ собраніи М. П. Рябушинскаго въ Москвѣ есть еще одинъ гипсовый бюстъ неизвѣстнаго лица, который съ большимъ вѣроятіемъ можно приписать Шубину; онъ подписной. *Стр. 82*. Шубинъ занимался также копированіемъ; такъ, въ 1789 г. онъ исполнилъ въ бронзѣ два бюста Ахиллеса (Моск. Арх. М-ва Имп. Двора, оп. 329, д. 51, л. 2 и И. Яковкинъ. «Исторія Села Царскаго». Спб. 1829 г., ч. III, 306).



Шубинъ. Графъ Румянцевъ-Задунайскій.—Около 1795 г. Мраморъ. (Зимній дворецъ).

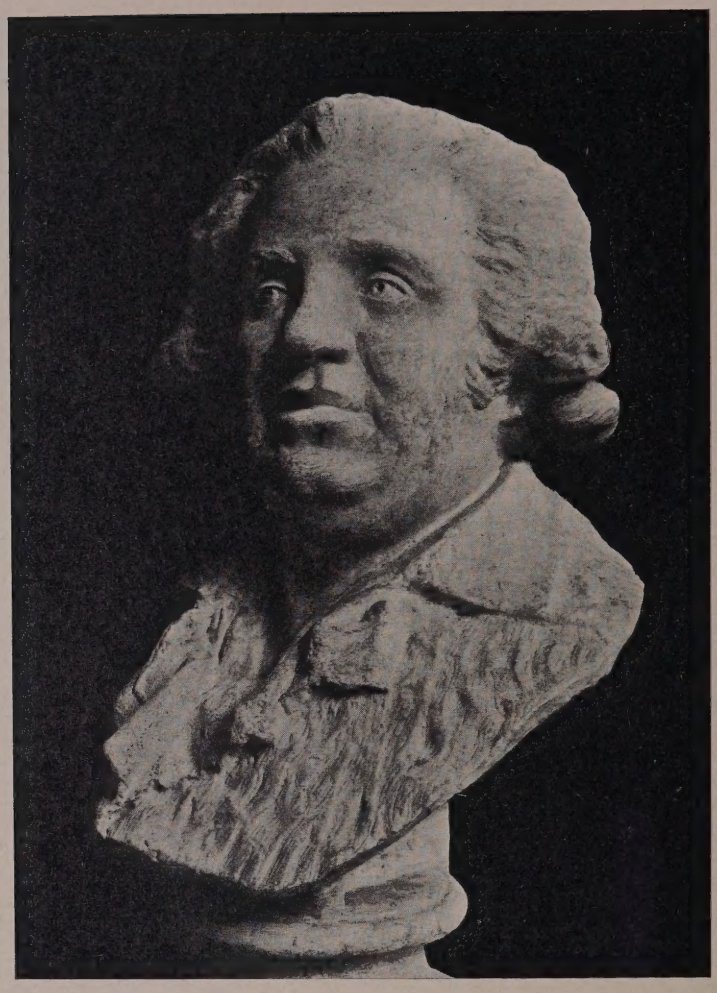
роненъ на Смоленскомъ кладбищѣ, гдѣ современный ему піитъ начерталъ трогательные стихи:

«Свѣтъ мрачные страны, гдѣ геніи возстали
Гдѣ Ломоносовы изъ мрака возсіяли
Изъ россовъ первый здѣсь въ плоть камень претворялъ
И видомъ дышащихъ скалъ чувства восхищалъ.
Земные боги въ нихъ миръ новый обрѣтали,
Римъ и Болонія въ немъ генія вѣнчали,
Екатерины духъ, что намъ открылъ законъ.
Повѣрь—и подъ его рукою мраморъ дышетъ,
Богиня кажется еще въ немъ правду пишетъ.

Шубинъ. Екатерина II.—1795 г. Мраморъ.
(Конференцъ-залъ Академіи Художествъ).

Но сей нашъ прометей, сей нашъ пигмаліонъ
Бездушныхъ дикихъ скалъ рѣзцомъ животворитель
Природы сынъ и другъ, искусства же зиждитель
Въ комъ побѣдителя она страшилась зрѣть,
А съ смертію страшилась умереть
Самъ спитъ подъ камнемъ симъ и къ вѣчной славѣ зрѣетъ
Доколь наставница-природа не истлѣетъ»!

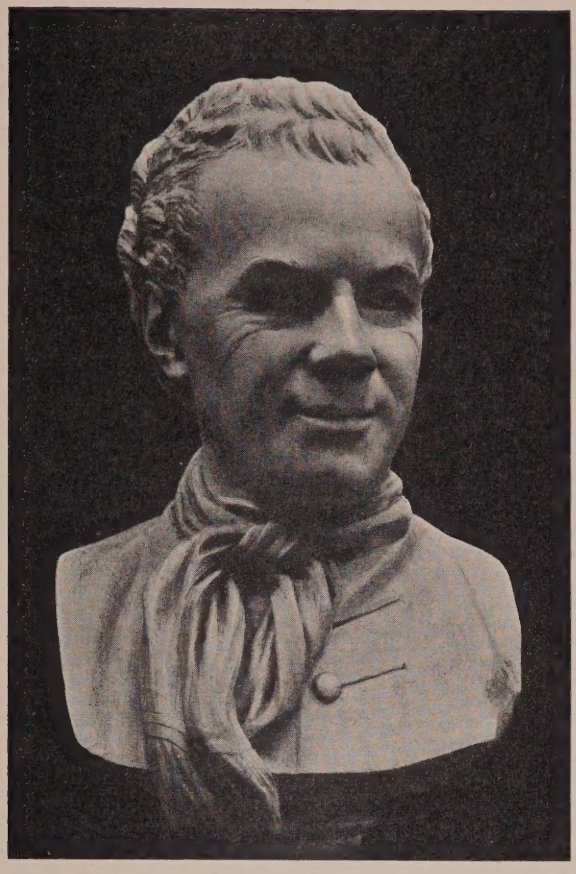
Шубинъ. Екатерина II. — 1795 г. Мраморъ.
(Конференцъ-залъ Академіи Художествъ).



Шубинъ. Кн. А. А. Безбородко.—Около 1798 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

Шубинъ одинъ стоялъ въ сторонѣ отъ Академіи, былъ нелюбимъ и не признанъ ею. Его талантъ вполнѣ индивидуаленъ и вполнѣ русскій, и оттого то только онъ, да Левицкій достойны быть записаны на скрижали европейскаго искусства, на ряду съ лучшими мастерами 18-го вѣка.

Этіенъ Фальконэ.
Бюстъ работы Маріи Колло.



1768 г. Мраморъ.
(Эрмитажъ).

X.

ТРАДИЦІИ.

Русская культура, не имѣя своихъ историческихъ традицій, должна была заимствовать ихъ у другихъ. Франція, въ эпоху преобразованія Россіи и всю первую половину 18-го вѣка, была законодательницей моды для Европы. Дворъ Короля Солнца былъ средоточіемъ всѣхъ художественныхъ исканій, и всемогущій Людовикъ повелѣвалъ всѣмъ. Художники чувствовали и думали тѣми красками и формами, которыя были угодны Его Величеству. Сосѣднія государства невольно отражаютъ отблески великолѣпнаго царствованія, художники всего континента подчиняются вліянію своихъ современниковъ французовъ. Французскіе живописцы, скульпторы и архитекторы массами приглашаются къ иностраннымъ Дворамъ и насаждаютъ здѣсь искусство своей родины. Такъ продолжается болѣе вѣка. Сали

Фальконэ. Памятникъ Петру Великому на Сенатской площади въ Спб. 1765—1770 г.

сооружаетъ въ Даніи памятникъ Фридриху V, Ларшевекъ въ Швеціи—Густаву-Адольфу, Фальконэ въ Россіи — императору Петру. Эти памятники составляютъ предметъ восхищенія художниковъ, которые и являются подражателями ихъ творцовъ.

Уже въ концѣ 17-го столѣтія стиль Франціи становится стилемъ всей Европы. Пюже (1622—1694 г.) [1], блестящій декораторъ, воплощаетъ величіе цѣлаго царствованія. Антуанъ Куазвоксъ (1640 — 1720 г.) является однимъ изъ послѣднихъ представителей стиля Людовика XIV, — той парадной школы, которая была создана единой волей «короля великаго вѣка».

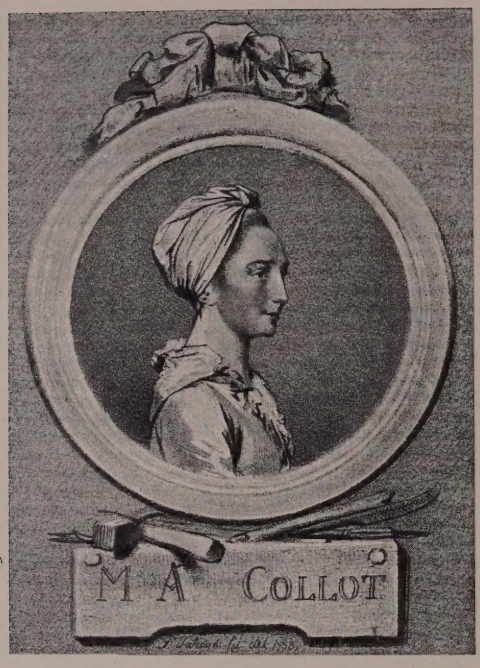
[1] Louis Gonse. «La sculpture française». Paris 1895; «L'Art et les artistes» 1906, № 20.

Фальконэ. **Памятникъ Петру Великому на Сенатской площади въ Спб. 1765—1770 г**

Геніальный декораторъ и виртуозный портретистъ, Куазвоксъ украшаетъ своими созданіями многіе залы Версальскаго дворца, увѣковѣчиваетъ въ портретахъ Людовика XIV, Лебрёна, великаго Кондэ, Летелье, Боссюэ, Риго и многихъ другихъ людей своего времени [1]. Его прекрасныя творенія числомъ болѣе трехсотъ, распространенныя во Франціи, оказываютъ огромное вліяніе на все европей-

[1] Henri Jouin. «Antoine Coysevox, sa vie et son œuvre». I vol. in 12°, librairie Didier 1883.

Марія Анна Колло.
Портретъ, рисованный
Пьеромъ Фальконэ.



Карандашный рисунокъ.
1778 г.
(Академія Художествъ).

ское искусство. Въ немъ ярко воплощается бронзовое величіе пышнаго столѣтія, но въ этомъ официальномъ парадѣ всегда чувствуется и все порабощаетъ геніальная индивидуальность Куазвокса. «Слава на конѣ» у воротъ Тюльери является предметомъ безконечныхъ подражаній его учениковъ и послѣдователей. Сотрудники Куазвокса—братья Николай (1658—1733 г.) и Гильомъ Кусту (1677—1746 г.) [1], прекрасные декораторы и аллегорическіе портретисты, несмотря на всю преемственность художественныхъ традицій,—уже первые пророки новаго грядущаго пониманія красоты игривой прихотливости. Потомъ Бушардонъ, Пигалль, Каффьери, Фальконэ, Клодіонъ, Аллегренъ, Пажу и Гудонъ безконечно разнообразятъ воплощеніе своего міропониманія. Тутъ уже новые люди съ новыми чувствами. Новые боги, только по названіямъ сходные съ тѣми, которыми любовались раньше, новыя женщины, совсѣмъ не похожія на прежнихъ, новая любовь, совсѣмъ иная, нежели у былыхъ. Теперь нѣтъ зрѣлыхъ людей и зрѣлыхъ чувствъ, которые были когда то. Всѣ люди или младенцы, или изжившіеся старики. Ихъ ощущенія или дѣтскія, или старческія. Ихъ всепоглощающія мысли и стремленія, — чувственная любовь и жажда наслажденій.

Подвиги героевъ свершаются только для того, чтобы заслужить любовь женщинъ, которыя любятъ побѣдителей. Всѣ дѣвушки уже съ дѣтства воспитаны въ принципахъ demi-vierges, а всѣ старухи хотятъ быть дѣвушками. Вотъ отчего такимъ

[1] Louis Gonse. «La sculpture française». Paris 1895, стр. 204—206.

Марія Колло.
Голова Петра для памятника Фальконэ.

Гипсъ. (Академія Художествъ).

старческимъ порокомъ, такой утонченной психологіей чувственныхъ ощущеній вѣетъ отъ всѣхъ созданій художниковъ. Вотъ отчего этотъ стиль былъ завершителемъ исканій цѣлой эпохи, которой некуда было итти дальше въ смыслѣ тонкой воспріимчивости.

Русскіе художники, обучавшіеся во Франціи, были только отчасти подъ вліяніемъ этихъ традицій. Лишь послѣдніе отблески рококо озарили творчество русскихъ. Академія Художествъ была основана (1757 г.) черезъ четыре года послѣ выхода въ свѣтъ «Мыслей о греческомъ искусствѣ» Винкельмана и всѣ пенсіонеры Академіи, посылаемые за границу, встрѣчали здѣсь уже громкую проповѣдь горячихъ защитниковъ классицизма. Одинъ Этьенъ Морисъ Фальконэ (1716—1791 г.) [1], долго работая въ Россіи (1766—1778 г.) [2], вліялъ помимо Академіи на своихъ рус-

[1] «Gazette des Beaux-Arts» 1869, volume II, pages 117—144; E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray. «Dictionnaire général des artistes de l'école française». Paris 1882, I, 530—531. [2] «Сборникъ Имп. Русскаго Историческаго О-ва», т. 17; «С. Петербургскія Вѣдомости» 1778 г., № 62 и 68.

Марія Колло.
Вел. Кн. Наталья Алексѣевна.

Мраморъ.
(Академія Художествъ).

скихъ современниковъ еще въ направленіи, далекомъ отъ теоріи классиковъ. «Онъ неотесанъ и полированъ, милъ и шершавъ, нѣженъ и суровъ, мягокъ и ѣдокъ, серіозенъ и забавенъ»,—говоритъ о немъ Дидро. Фальконэ борется противъ теорій Винкельмана, пишетъ возраженія Рафаэлю Менгсу [1], всей своей дѣятельностью защищаетъ умирающія традиціи. Всѣ темы ему безразличны, лишь бы изобразить то, что мерещится его фантазіи. Святые и геніи, отцы церкви и боги древности—для него всегда одни и тѣ же боги любви. «Амуръ», сидящій на розахъ,—властитель вселенной, а «Купальщица»—порочная полудѣвушка, омывающая свое тѣло для новыхъ любовныхъ ласкъ. Только разъ въ жизни Фальконэ измѣняетъ себѣ—въ эпоху созданія знаменитаго памятника Петра Великаго — «Мѣднаго всадника» (1765—1770 г.) [2]. *Стр. 92, 93.* Со дня своего пріѣзда онъ всецѣло поглощенъ этой мыслью и немного успѣваетъ дѣлать другого [3]. Вотъ отчего его вліяніе на русскихъ было сравнительно невелико.

[1] Falconet. «Oeuvres complètes». Lausanne 1785, volume IV. [2] См. подробности въ «Сборникѣ Русскаго Историческаго Общества», т. 17, въ «Словарѣ Имп. Русскаго Историческаго Общества» и въ «Полномъ собраніи сочиненій А. Н. Радищева», Спб. 1907, т. I, стр. 51—54. [3] Въ Россіи имъ исполнены слѣдующія работы: 1) бюстъ имп. Екатерины II; 2) «Le miroir de la toilette, ou la Comtesse du Nord», 1782 («Gazette des Beaux-Arts»

Марія Колло.
Великая Княгиня
Наталья
Алексѣевна.

Мраморъ.
(Академія
Художествъ)

Ученица Фальконэ, пріѣхавшая вмѣстѣ съ нимъ въ Россію, Марія-Анна Колло (1748—1821 г.), такъ же тонко, какъ и ея учитель, воспринимала типы людей, передавая ихъ обаяніе. Даламберъ, Вольтеръ, Дидро, императрица Екатерина II, герцо-

1869, II, 124); 3) «La Gloire des Princes»; 4) «la Magnificence des Princes»; 5) «Зима», которая была сдѣлана для кн. Голицына, подарившаго ее имп. Екатеринѣ II, но впослѣдствіи этотъ экземпляръ былъ подаренъ Дармштадтскому музею; 6) «Амуръ», извѣстный въ нѣсколькихъ экземплярахъ (у гр. Е. В. Шуваловой, у гр. Строганова и въ Эрмитажѣ); 7) медальонъ-бюстъ кн. Гр. Орлова, принадлежащій кн. А. С. Долгорукому. Кромѣ того, изъѣстны слѣдующія работы его, находящіяся въ Россіи, хотя неизвѣстно, здѣсь ли исполненныя: 8) «Пигмаліонъ» (въ Зимнемъ дворцѣ); 9) часы у кн. А. С. Долгорукаго; 10—12) эскизы изъ терракотты у гр. С. А. Строганова: «Борьба съ медвѣдемъ», «Борьба со львомъ» и «Вепрь»; 13) Бронзовый экземпляръ «Милона Кротонскаго» у гр. Шереметева въ Кусковѣ; 14) «Купальщица» у кн. Ф. Ф. Юсупова въ Спб.

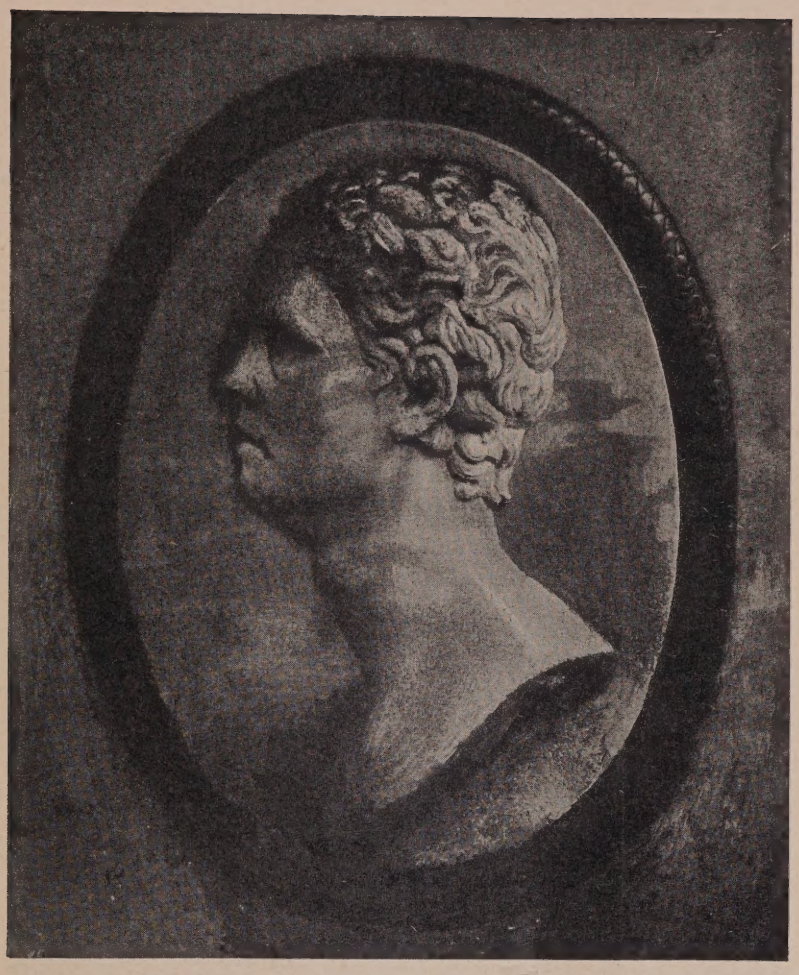
Козловскій. Изяславъ на полѣ битвы.—Программа 1772 г. Гипсъ. (Коридоръ Академіи Художествъ).

гиня Гессенъ-Гомбургская, князь Орловъ, императоръ Павелъ I и вел. кн. Наталья Алексѣевна *стр. 96, 97,* Фальконэ (1768 г.) *стр. 91,* миссъ Каткартъ, медальоны Петра и Елисаветы и голова Петра I *стр. 95* на памятникѣ Фальконэ—вотъ произведенія, созданныя Колло въ Россіи [1].

Всегда съ одинаковымъ изяществомъ и тонкимъ вкусомъ, Колло съ огромнымъ мастерствомъ исполняла свои портретные барельефы и бюсты. Ихъ нѣсколько холодный и строго упрощенный стиль—уже первый шагъ къ переходу отъ изысканной прихотливости маньеристовъ къ мраморной безжизненности классиковъ.

[1] «Словарь Имп. Русскаго Историческаго Общества»; «Сборникъ Имп. Русскаго Историческаго О-ва», т. 17; «Gazette des Beaux-Arts» 1869, II; А. Сомовъ. «Женщины-Художницы», «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ» 1883 г., т. IV, 511—513. Въ Россіи извѣстны слѣдующія ея работы: бюсты Фальконэ, Дидро (1772 г.), Сюлли и Генриха IV (всѣ четыре въ Эрмитажѣ), бюстъ Петра I (въ Академіи Художествъ), бюсты Вел. Кн. Павла Петровича и Вел. Кн. Натальи Алексѣевны (тамъ же), барельефы Екатерины II (у В. И. Мятлевой въ Спб. и въ Эрмитажѣ), барельефъ Вел. Кн. Натальи Алексѣевны (въ Имп. Академіи Художествъ), бюстъ Екатерины II съ надписью «Федору съ Лизою» (въ собственной Его Величества библіотекѣ) и женскій гипсовый бюстъ (1772 г.) у кн. В. Н. Орлова въ Спб. Въ «Gazette des Beaux-Arts» 1869, II, 143, упоминается еще объ исполненномъ Колло въ Россіи бюстѣ неизвѣстной молодой дѣвушки, находящемся въ музеѣ въ Nancy.

М. И. Козловскій. Барельефъ работы Демута-Малиновскаго.



Памятникъ Козловскому на Смоленскомъ кладбищѣ въ Спб. 1802 г.

XI.

МИХАИЛЪ ИВАНОВИЧЪ КОЗЛОВСКІЙ.

Козловскій одинъ изъ немногихъ въ Россіи поэтовъ стиля «рококо», который характеризуется, главнымъ образомъ, безконечнымъ разнообразіемъ выразительности линіи и формы. Каждый кусокъ скульптурной массы, каждое развѣтвленіе штриха въ произведеніяхъ этой эпохи свидѣтельствуютъ о поразительномъ мастерствѣ техники. Небрежная виртуозность и многословная выразительность блеснули яркимъ фейерверкомъ. Послѣ напыщенной торжественности барокко захотѣлось непринужденной игривости, журчанья ручья, звонкаго щебетанія пташекъ.

Французскіе мастера, обладавшіе огромной преемственной культурой и природнымъ даромъ виртуозной техники, ярче другихъ націй воплотили это въ искусствѣ.

Козловскій.
Екатерина II въ образѣ Минервы.

1785 г.
(Павловскій дворецъ).

Русскіе художники, еще недостаточно воспитанные для дерзаній, отразили только частично причудливыя мечтанія своего времени. Декоративное искусство царствованія Елисаветы, выразившееся въ прекрасныхъ замыслахъ, при сравненіи съ современными созданіями Франціи кажется кустарнымъ издѣліемъ даровитаго самоучки рядомъ съ блестящей импровизаціей совершеннаго мастера. Въ области отвлеченныхъ созиданій, въ скульптурѣ и живописи, юная культура Россіи сказалась сильнѣе всего. Художники не смѣли и не могли относиться съ безпечной небрежностью къ тому, что казалось имъ новымъ откровеніемъ. Въ ихъ натурѣ и воспитаніи не могло быть снисходительной улыбки мудрой учености, доступной только тому, за спиной котораго нѣсколько поколѣній художественныхъ

Козловскій. Поликратъ.—1790 г. въ ПарижѢ. Бронза.
(Собраніе Е. И. Всеволожской въ Спб.).

Козловскій.
Спящій Амуръ.

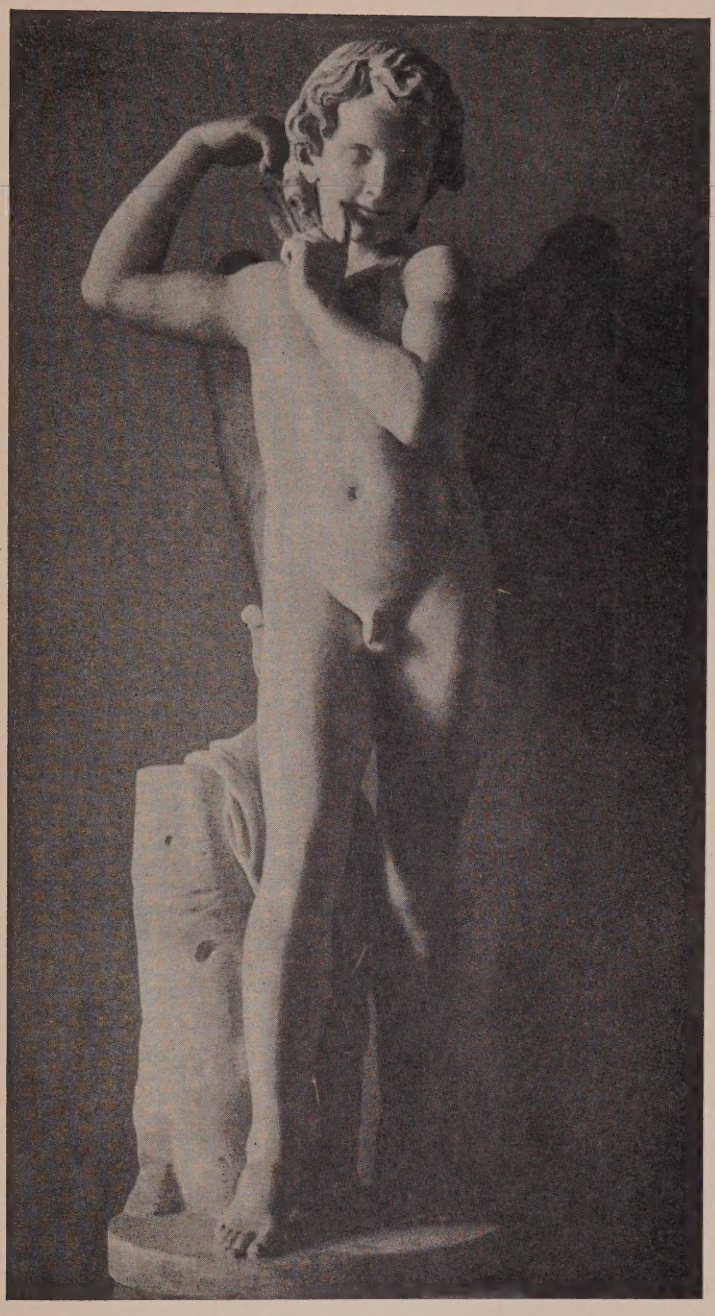
1792 г. Мраморъ.
(Павловск. двор.).

предковъ. Улыбка божества озаряетъ не всѣхъ, и русскіе еще не дожили до этой улыбки.

Михаилъ Ивановичъ Козловскій (1753—1802 г.)[1], одинъ изъ рѣдкихъ въ Россіи смѣльчаковъ, всегда говорилъ на своемъ капризномъ языкѣ все то, что мерещилось его фантазіи. Онъ, не стѣсняясь ничѣмъ, дѣлалъ то, что хотѣлъ, а хотѣлъ то, чего желали немногіе.

[1] «Словарь Имп. Русскаго Историч. О-ва», стр. 42—45; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Акад. Художествъ»; «Мѣсяцесловъ» на 1840; Ровинскій. «Подробный словарь русскихъ граверовъ» 1894 г.; «Сѣверный Вѣстникъ» 1804 г., I и II; «Русскій Архивъ» 1902 г., № 4; «Архивъ графовъ Мордвиновыхъ», VII, 357; «Худож. Сокр. Россіи» 1902 г., № 1; «Старые Годы» 1907 г., іюль — сентябрь (статья бар. Н. Врангеля); Архивъ Имп. Акад. Худож. 1795 г. № 10, 1779 г. № 37, 1799 г. № 36, 1797 г. № 19, 1796 г. № 17, 1801 г. № 31, 1802 г. № 31. Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 355/1347, кн. 5, стр 308.

Козловскій.
Амуръ.



Около 1792 г.
Мраморъ.
(Музей
Александра III).

Козловскій—прямая противоположность Шубину. Насколько Шубинъ правдивъ, холоденъ, простъ и безпристрастенъ, настолько Козловскій изломанъ, вычуренъ и лживъ. Шубинъ высѣкаетъ только портреты, ему кажется ложью дѣлать то, чего нѣтъ. Козловскій лжетъ, всегда лжетъ, но лжетъ красиво. Всѣ очаровательныя созданія его, боги и богини, всѣ мускулистые герои его принимаютъ позы и дѣлаютъ жесты, смыслъ которыхъ только тотъ, что они красивы. Грацiозная сила—вотъ девизъ Козловскаго. Люди Шубина полны мыслей, желаній, чувствъ, стра-

Козловскій.
Минерва и Геній.

1797 г. Бронза.
(Академія Художествъ).

стей и увлеченій. Люди Козловскаго одарены мускулами, прекраснымъ тѣломъ и правильными чертами лица; они если и думаютъ, то только о любви. Вотъ два міра,—земли и боговъ Олимпа въ пониманіи 18-го вѣка!

Шубинъ работаетъ спокойно, равномѣрно,—почти всегда въ мраморѣ. Козловскому нѣтъ времени останавливаться такъ долго на одномъ сюжетѣ. Едва набросавъ его изъ глины, онъ идетъ дальше.

Техника его мастерская, изобличающая огромное умѣнье и знаніе, нервная и быстрая. «Минерва» *стр. 104,* «Аполлонъ» *стр. 109,* «Александръ Великій», «Геркулесъ», «Сампсонъ», *стр. 115,* «Астіанаксъ», «Меркурій» и «Ахиллъ» *стр. 108, 112*—вотъ тѣ имена, которыми названы его произведенія. Даже когда онъ лѣпитъ чьи либо портреты, то ему безразлично и сходство и характеръ людей, лишь бы они были красивы. Таковъ Мелиссино, таковъ и Яковъ Долгорукій, разрывающій указъ. *Стр. 105.* Въ этомъ отношеніи Козловскій изъ всѣхъ своихъ современниковъ наименѣе русскій, и въ этомъ его достоинство и недостатокъ. Талантъ его гибокъ и выразителенъ. Когда онъ высѣкаетъ гробницу баронессы Строгановой *стр. 114,* или генерала Мелиссино *стр. 112,* то онъ передаетъ трагическій плачъ и горе тѣхъ, кто остался на землѣ.

Козловскій.
Кн. Яковъ Долгорукій.

1796 г. Мраморъ.
(Собр. кн. А. С. Долгорукаго въ Спб.).

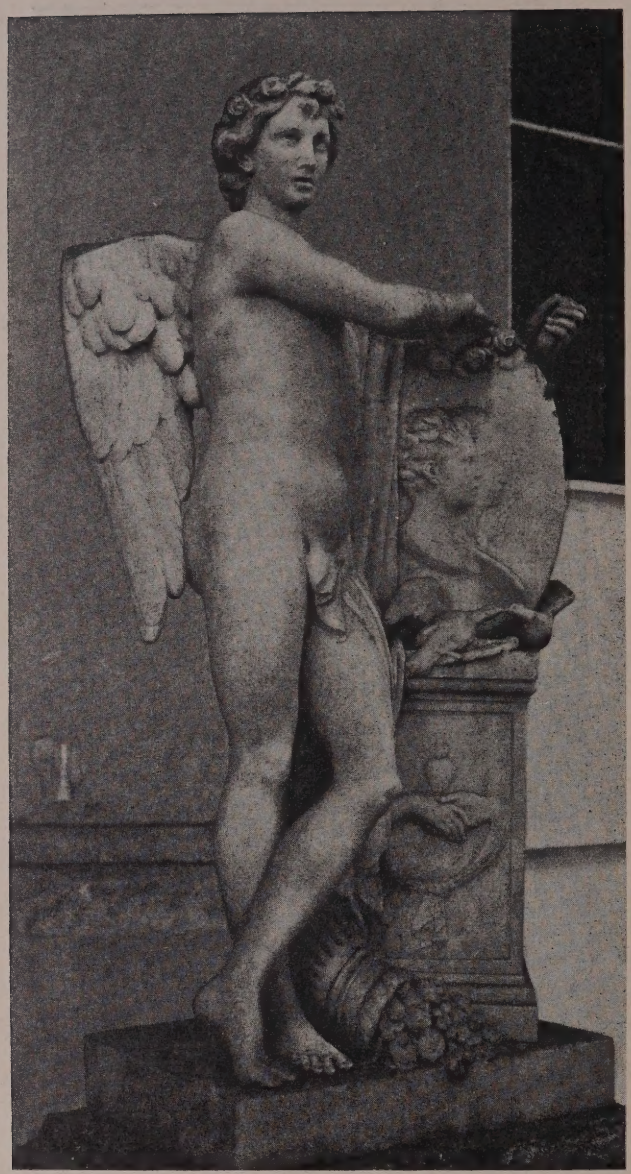
Когда лѣпитъ «Амура» *стр. 103,* то и здѣсь его тонкая воспріимчивость схватываетъ всю нѣгу и лукавство хитраго бога любви и въ этомъ отношеніи достигаетъ мастерства, не встрѣчаемаго у его русскихъ современниковъ.

Если прослѣдить его стиль отъ перваго барельефа «Изяславъ на полѣ битвы» (1772 г.)[1] *стр.* 98, до послѣдней его работы—надгробнаго памятника баронессѣ Строга-

[1] Въ 1772 г. скульптурному классу Академіи была задана программа «Изяслава Мстиславовича, изъязвленнаго, хотѣли убить любимые его воины не знавши, но снявъ съ себя шеломъ, показалъ имъ, что онъ ихъ князь и полководецъ». За исполненіе барельефа Козловскій награжденъ 1-й золотой медалью («Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ», ч. I, стр. 131). Надо полагать, что это и есть барельефъ, исполненный Козловскимъ, тѣмъ болѣе, что онъ по стилю очень близокъ къ работамъ этого мастера. Вотъ списокъ другихъ произведеній Козловскаго, мѣстонахожденіе которыхъ извѣстно: 1) Екатерина II въ видѣ Минервы, 1785 г. (въ Павловскомъ дворцѣ) *стр. 100;* 2) «Спящій Амуръ», 1792 г. (тамъ же) *стр. 102;* 3) бронзовая «Минерва съ Геніемъ», 1795 г. (въ Имп. Акад. Художествъ); 4) «Поликратъ», 1790 г. *стр. 101* (у Е. И. Всеволожской, а повторенія въ Музеѣ Имп. Александра III и у В. П. Всеволожскаго въ «Рябовѣ», подъ Петербургомъ);

Козловскій.

«Гименей».—1797 г.
Мраморъ.



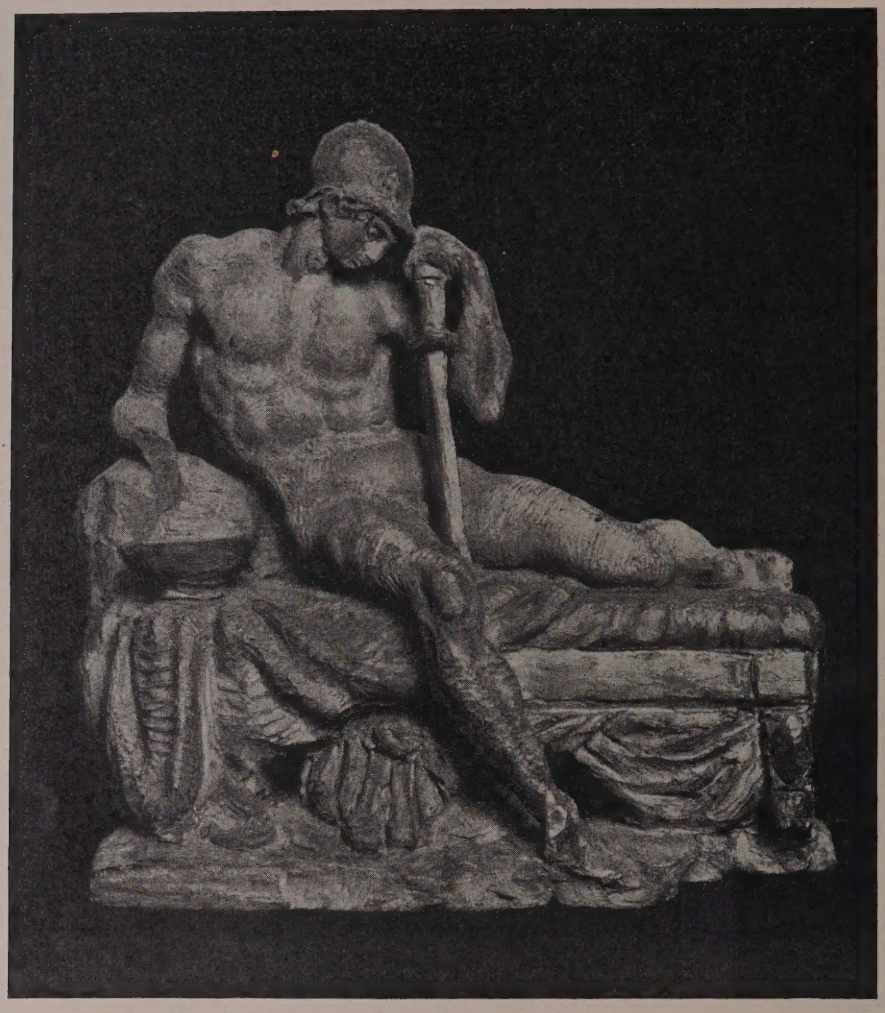
На бракосочетаніе
В. К. Константина
Павловича. (Зимній
дворецъ).

новой (1802 г.) *стр. 114,* то невозможно установить какихъ бы то ни было эпохъ его

5) «Амуръ» (въ Музеѣ Имп. Александра III, а повтореніе у кн. Ф. Ф. Юсупова въ Спб.: 6—8) «Пастушокъ съ барашкомъ» *стр. 111,* «Аполлонъ» и «Дѣвочка съ бабочкой» (всѣ три въ Имп. Акад. Художествъ); 9) «Ахиллъ съ тѣломъ Патрокла» (у Е. Г. Швартца въ Спб.); 10—13) эскизы изъ терракотты въ Музеѣ Имп. Александра III: «Смерть Астіанакса», «Воспитаніе Вакха», «Мальчикъ пьющій воду», «Ахиллъ на ложѣ»; 14) «Геркулесъ на конѣ», 1799 г., въ Павловскомъ дворцѣ, а повтореніе у кн. Ф. Ф. Юсупова, въ Спб.) 15) барельефъ на памятникѣ ген. Мелиссино 1800 г. (въ Лазаревской церкви); 16) памятникъ бар. Строгановой 1802 г. (на Лазаревскомъ кладбищѣ); 17) барельефы на фасадѣ Военно-Медицинской Академіи; 18) памятникъ Суворову 1801 г., на Марсовомъ полѣ (модель къ нему въ Музеѣ Имп. Александра III); 19) «кн. А. Долгорукій, разрывающій указъ» (у кн. А. С. Долгорукаго, въ Спб.); 20) «Сампсонъ», 1801 г. (фонтанъ въ Петергофѣ); 20—21) два барельефа въ Мраморномъ дворцѣ: «Камиллъ, избавляющій Римъ» и «Возвращеніе Регула» и 22) «Гименей», 1797 г. (въ Зимнемъ дворцѣ). *Стр. 106.* Кромѣ того Козловскимъ исполнены 23) «Каріатиды» въ тронномъ залѣ Большого дворца въ Павловскѣ. *Стр. 113.*

Козловскій. Геркулесъ на конѣ.—1799 г. Бронза.
(Павловскій дворецъ).

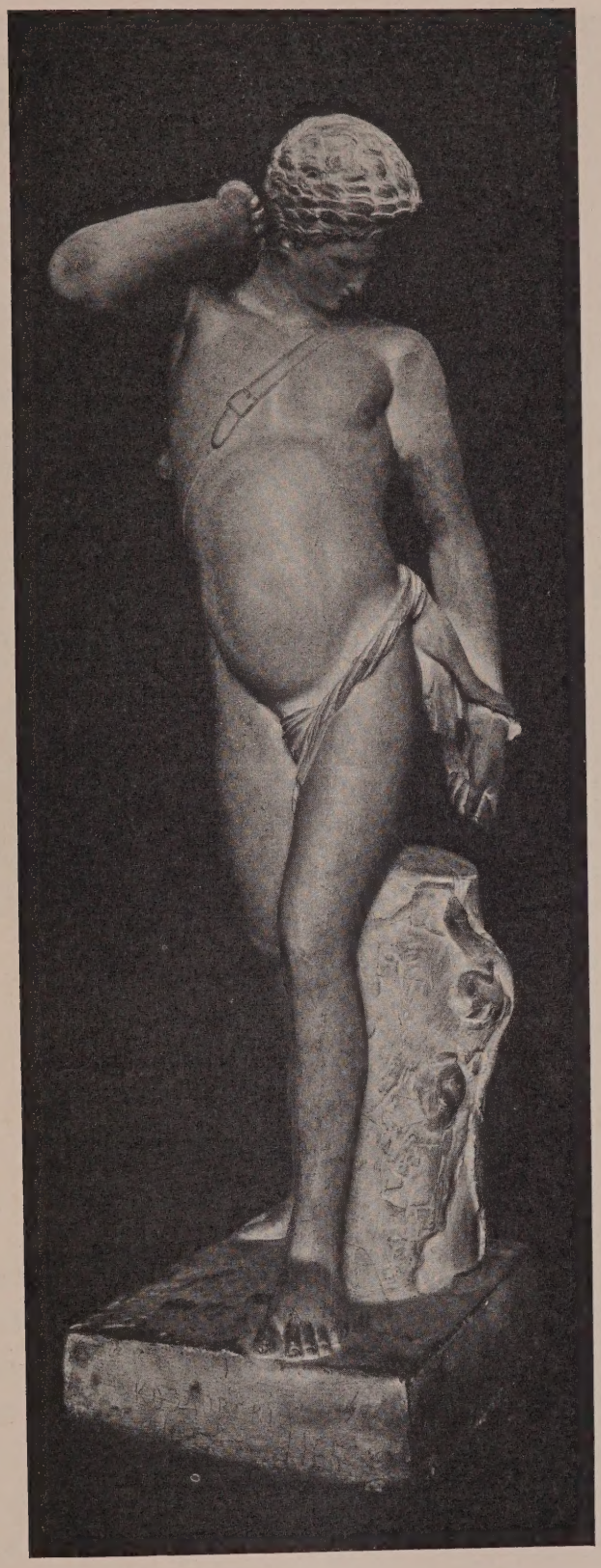
творчества. Съ начала и до конца его талантъ идетъ ровнымъ теченіемъ, бѣжитъ прекраснымъ горнымъ ручьемъ, журчащимъ и прихотливымъ. Онъ имѣлъ слишкомъ много талантливой удали, чтобы слѣдить за тѣмъ, что было въ модѣ, и рѣдкія



Козловскій. Ахиллъ на ложѣ.—Около 1800 г. Терракотта.
(Музей Александра III).

попытки его работать въ стилѣ классиковъ, какъ барельефы Мраморнаго дворца, только случайные эпизоды въ его жизни.

Будучи ученикомъ Жилле, Козловскій, по окончаніи курса Академіи (1772 г.), уѣзжаетъ за границу. Живя въ Римѣ, а потомъ въ Парижѣ, онъ присылаетъ въ Академію рапорты о своихъ работахъ—любопытные документы его успѣховъ и увлеченій. «По пріѣздѣ въ Римъ», пишетъ онъ, «расположилъ я мое ученіе слѣдующимъ образомъ: упражняюсь влепленіи снатуры ивъ копированій антиковъ въ французской академіи ивразныхъ композиціяхъ, а наиболѣе въ рисованіи съ картинъ доменикина, снатуры, а также съ Рафаила Урбинова». Болѣе всѣхъ ему нра-

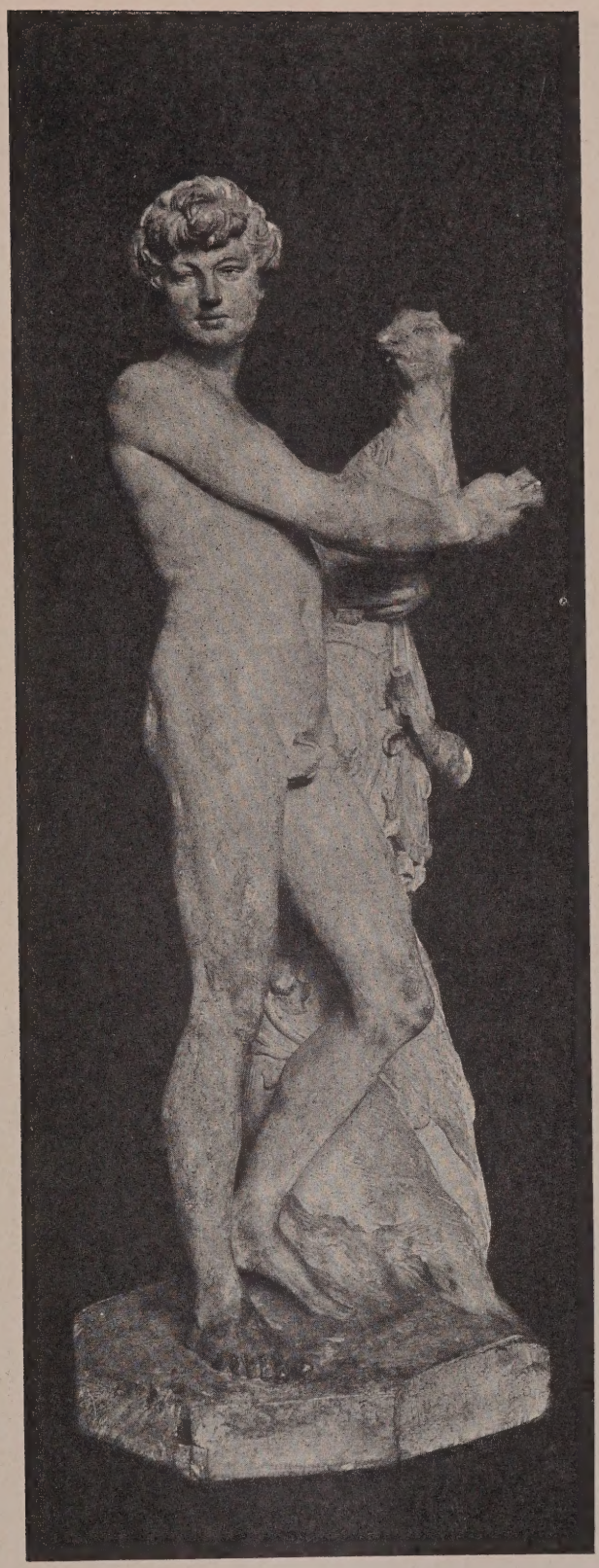


Козловскій. Аполлонъ.—Около 1800 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Козловскій. Смерть Ипполита. Рисунокъ на доскѣ.
(Собраніе Е. Г. Шварца въ Спб.).

вится Микель Анджело. Восторгаясь Сикстинской капеллой, Козловскій пишетъ: «главная картина представляетъ страшный судъ, гдѣ сей мастеръ показалъ ужасной дарованія искусство, какъ жаркая связка групповъ, такъ и крепкой ручной рисунокъ». Пробывъ десять лѣтъ за границей, Козловскій возвращается ненадолго въ Петербургъ, и въ 1788 г. вновь уѣзжаетъ въ Парижъ въ то время, когда революція была уже въ разгарѣ.

«Здѣсь воспослѣдовала перемѣна большая», пишетъ онъ черезъ годъ, «граждане взяли оружіе и содержатъ сами караулъ и насъ къ тому принуждаютъ... за городъ никого не выпускаютъ, письма распечатываютъ... всѣ ропщутъ». Черезъ четыре года Козловскій опять въ Россіи, и на этотъ разъ навсегда. Здѣсь продол-



Козловскій. Пастушокъ съ барашкомъ.—1800 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

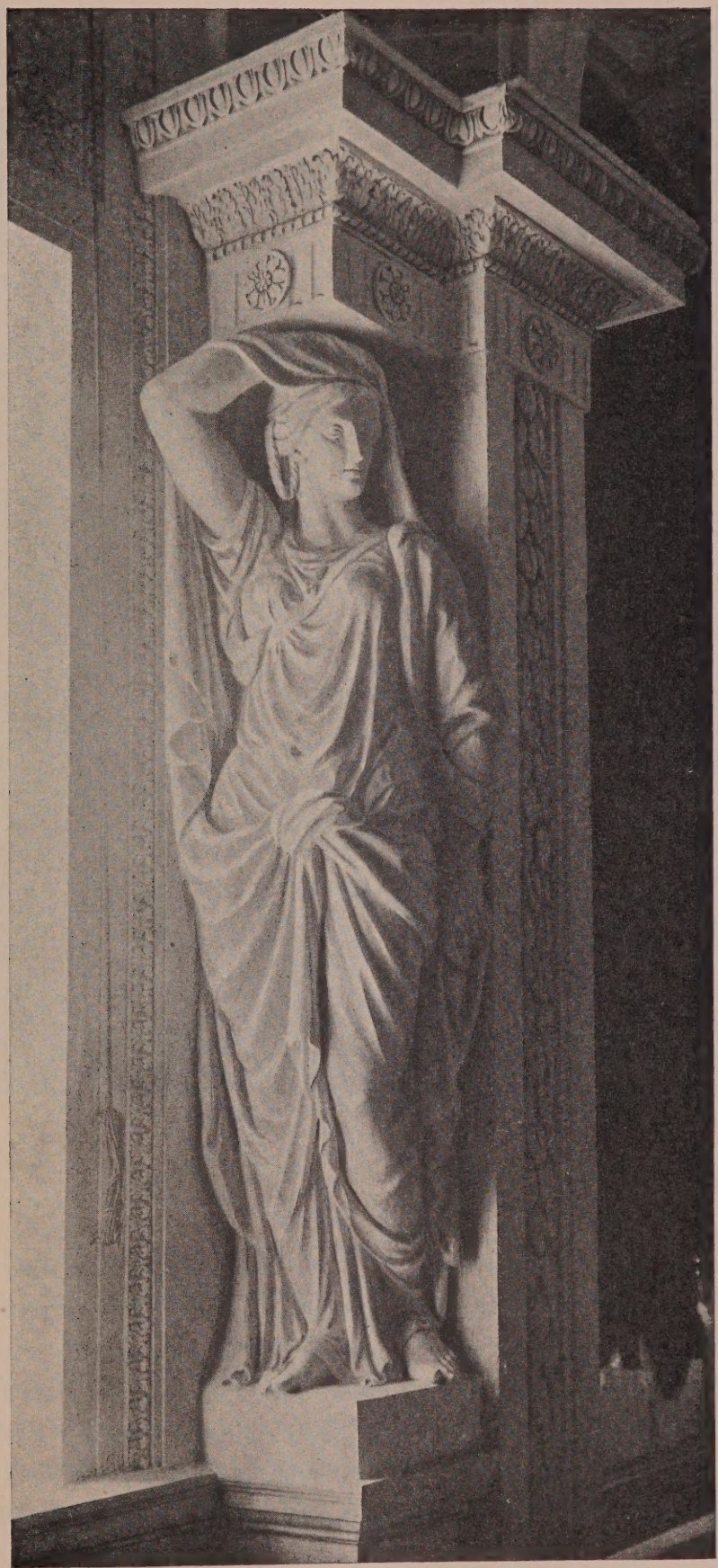
Козловскій.
Ахиллъ съ тѣломъ Патрокла.

Около 1800 г. Терракотта. (Собраніе Е. Г. Швартца въ Спб.).

Козловскій.
Памятникъ ген. Мелиссино.

Бронза. (Въ стѣнѣ Лазаревск. церкви Алекс.-Невской лавры).

Козловскій.
Каріатида.



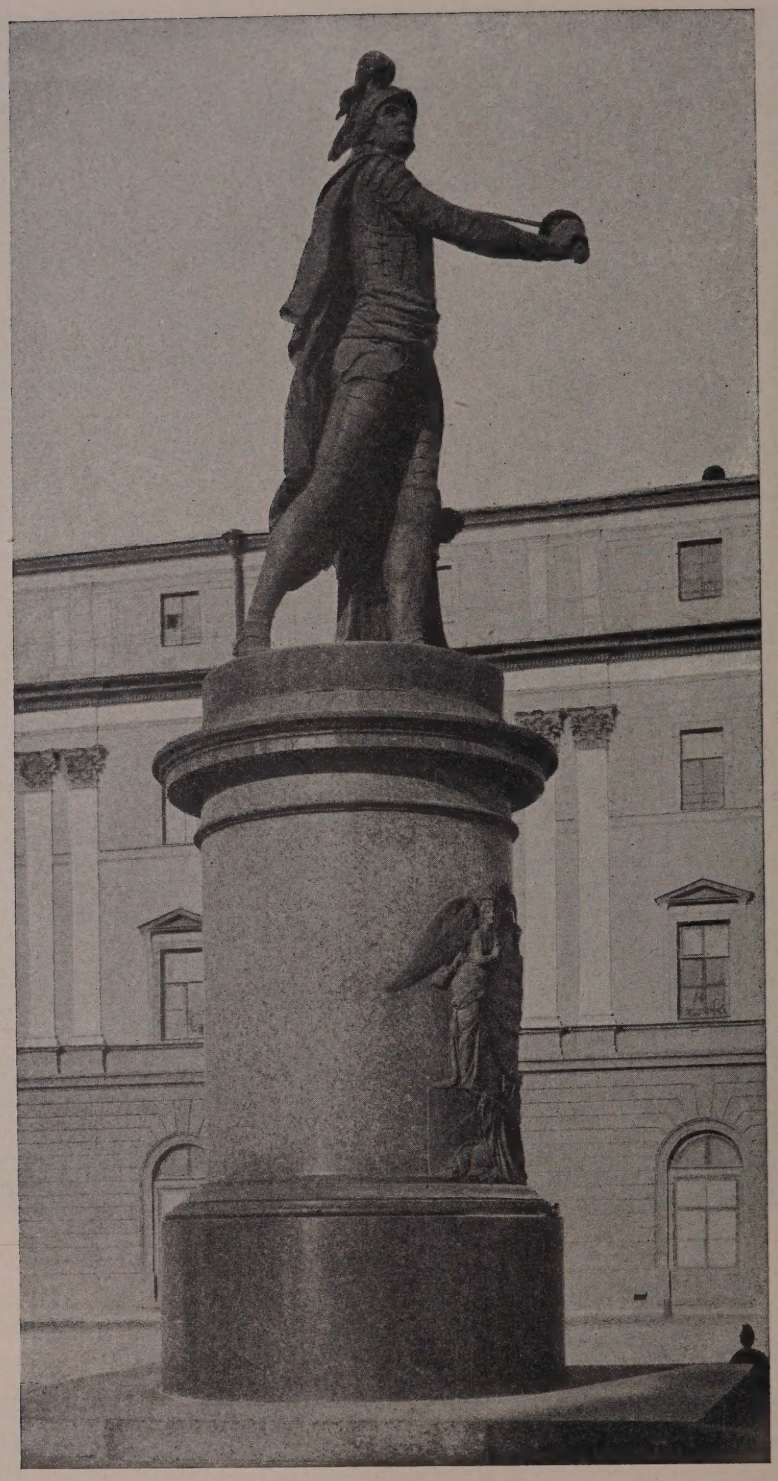
1798 г. Тронный залъ Большого дворца въ Павловскѣ.

Козловскій. Памятникъ баронессѣ Строгановой.—1802 г. Мраморъ. (Лазаревское кладбище въ Спб.).

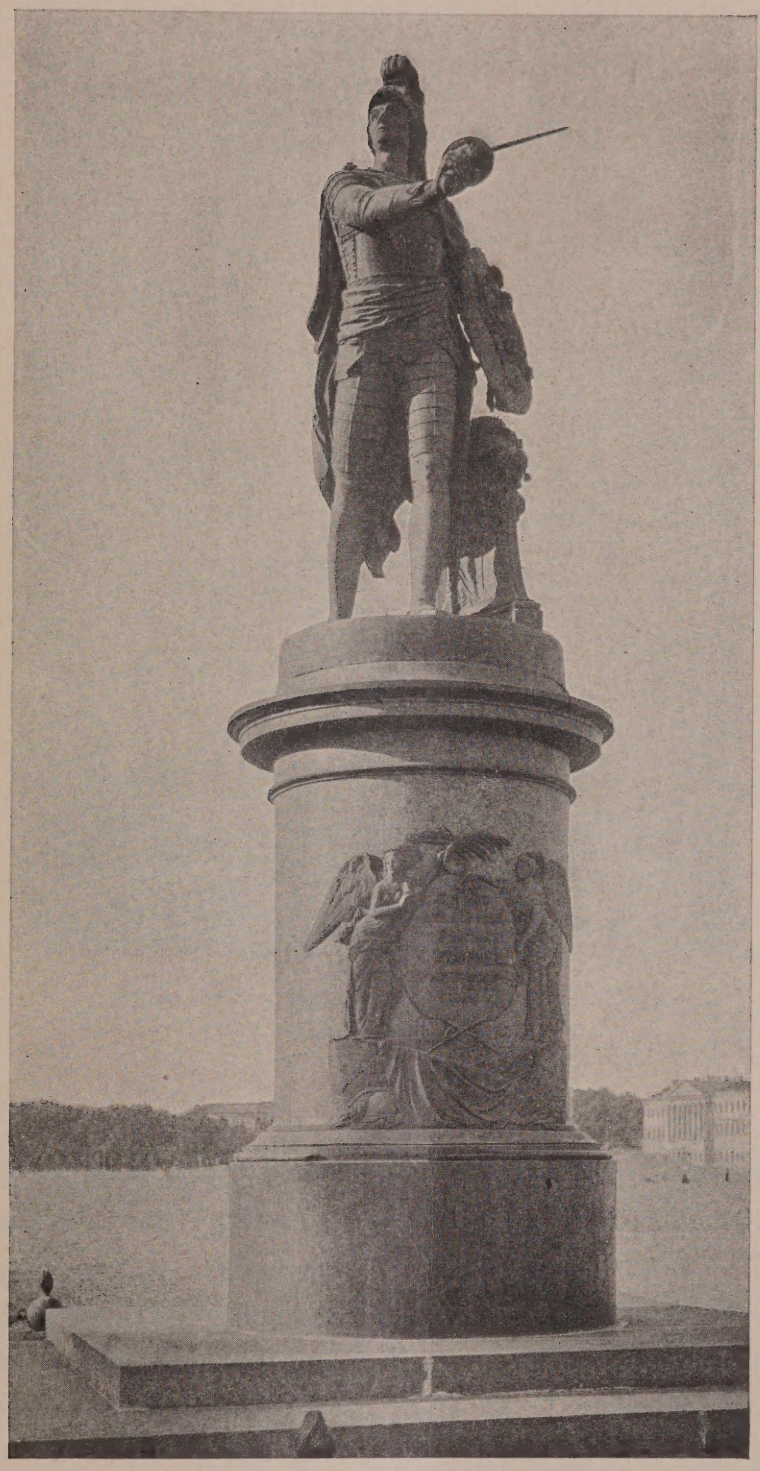
жаетъ онъ работать, какъ и прежде, и слава его съ каждымъ годомъ возрастаетъ. Въ 1799 г. онъ исполняетъ «Геркулеса на конѣ» *стр. 107,* нынѣ находящагося въ Павловскѣ и воспѣтаго современникомъ въ стихахъ. Въ этомъ произведеніи сказывается сильное вліяніе Франціи, воспоминаніе о тѣхъ коняхъ Куазвокса, которыхъ видѣлъ Козловскій въ Парижѣ. Одновременно онъ уже занятъ монументомъ Суворову. Онъ создаетъ въ два года того граціознаго бога войны, который стоитъ на Марсовомъ полѣ, который такъ прекрасенъ и такъ мало похожъ на Суворова. *Стр. 116, 117.* Это произве-

Козловскій. Сампсонъ. Фонтанъ въ Петергофѣ.
1801 г.

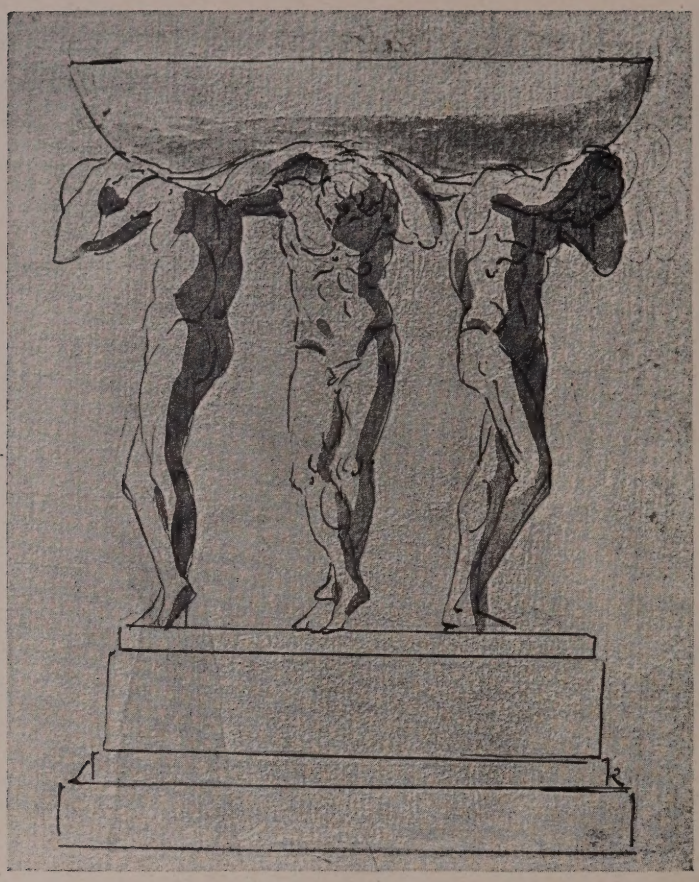
деніе—блестящій апоѳеозъ всего творчества Козловскаго: оно вызываетъ восхищеніе всѣхъ современниковъ и неоднократно воспѣвается въ стихахъ. Козловскій славился не только какъ первоклассный скульпторъ, но и какъ лучшій рисовальщикъ тогдашней академіи, которому многимъ обязаны живописцы, выступившіе въ первое деся-



Козловскій. Памятникъ Суворову въ Спб. 1800—1801 г.



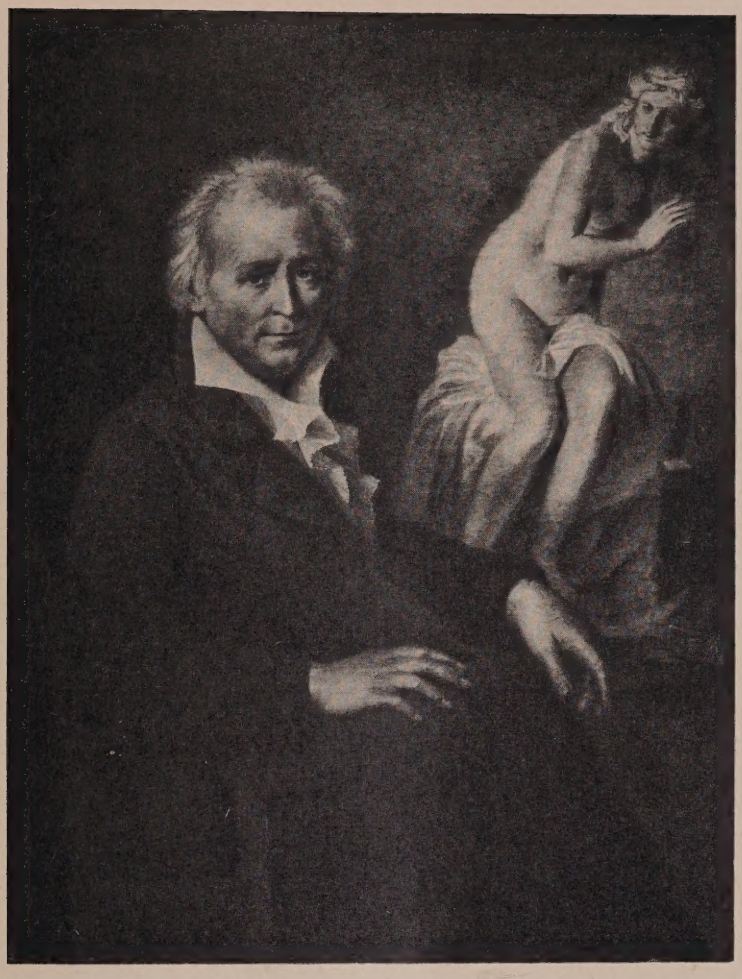
Козловскій. Памятникъ Суворову въ Спб. 1800—1801 г.



Козловскій. Проектъ фонтана.—Около 1802 г.
(Собраніе С. С. Боткина въ Спб.).

тилѣтіе 19-го вѣка. Такія «бѣшеныя» композиціи, какъ «Смерть Ипполита» *стр. 110,* и такіе мастерскіе наброски, какъ «Проектъ фонтана» въ собраніи С. С. Боткина *стр. 118,* сдѣлали бы честь какому угодно живописцу. Жизнь Козловскаго проходитъ ровно, безмятежно, среди тріумфовъ, устраиваемыхъ ему всѣми. Шубинъ родился на цѣлое столѣтіе слишкомъ рано, Козловскій былъ какъ разъ сыномъ своей эпохи. Онъ умеръ въ 1802 г. и на могилѣ его, на Смоленскомъ кладбищѣ, на прекрасномъ памятникѣ Демута написано: «Подъ камнемъ симъ лежитъ ревнитель Фидіевъ, россійской Буонаротъ».

Ѳ. Ѳ. Щедринъ.
Портретъ работы Митуара.



(Залъ Совѣта Академіи Художествъ).

XII.

Ѳедосъ Ѳедоровичъ Щедринъ.

По сравненію съ Козловскимъ *Ѳедосъ Ѳедоровичъ Щедринъ* (1751—1825 г.)[1] мастеръ, можетъ быть, и менѣе индивидуальный, но все же это первоклассный скульпторъ.

[1] «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ»; Reimers. «l'Académie Impériale des Beaux-Arts à St. Pétersbourg en 1807»; Отчетъ Имп. Академіи Художествъ 1829 г.; «Художественныя Сокровища Россіи» 1902 г., № 7—8; Dussieux. «Les artistes français à l'étranger». Paris 1876, p. 561; «Revue de l'art ancien et moderne», 1911; «Сборникъ Имп. Русскаго Историческаго Общества», т. 23, стр. 258, 260, 265, 284, 297, 339, 262, 332, 304, 371, 405, 362; «Краткое описаніе Казанскаго собора». Спб. 1895 г.; Архивъ Имп. Академіи Художествъ: 1775 г., д. № 29, л. 19, 20, 29, 1776 г., д. № 28, л. 47, 1790 г., д. № 7, рукописный отчетъ Академіи за 1812 г. листъ 17, об. 1827 г., д. № 97, 1825 г., д. № 191; Архивъ М-ва Имп. Двора, 1791 г., оп. 356 — 1347, кн. 6, л. 36, кн. 5, л. 383; Моск. Отд. Архива, оп. 1171, д. № 221. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, имъ исполнены слѣдующія работы: рельефный бюстъ гр. Н. П. Панина (въ Московскомъ Историческомъ музеѣ), статуя Вел. кн. Александра Павловича, колоссальные бюсты: Румянцева (находился на дачѣ гр. Кушелева) и кн. Голицына

Ѳ. Щедринъ. Эндиміонъ.—1784 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Разныя чувства, разные люди и даже разные вѣка отразились въ его твореніяхъ.

(находился у гр. Самойлова), статуи «Сидящая Діана», «Персей», «Актеонъ» (находится въ Павловскѣ, а гипсъ въ Академіи Художествъ), группы «Сирены» и «Нева» (1780 г., на каскадѣ въ Петергофѣ), «Аполлонъ, вынимающій стрѣлу изъ колчана», памятникъ генералъ-аншефу Еропкину, монументъ императору Іосифу, «Христосъ на Голгоѳу ведомый» (барельефъ въ Казанскомъ соборѣ), модель Полтавской колонны, отлитая Якимовымъ (находится въ галереѣ драгоцѣнностей Имп. Эрмитажа). Въ 1812 г. закончилъ вмѣстѣ съ Анисимовымъ колоссальныя фигуры «Волги» и «Дона», прежде стоявшія на выступахъ Адмиралтейства со стороны Невы.

Ѳ. Щедринъ. Марсій.—1776 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

Но въ этой воспріимчивости чужого никогда не было угодливости, желанія сдѣлать такъ, чтобы понравиться другимъ. Щедринъ всегда и во всемъ кажется искреннимъ, увлекающимся, онъ не думаетъ подражать, да въ сущности и не подражаетъ, а

лишь перевоплощаетъ въ себѣ идеалъ, созданный предшественниками. Всегда и во всемъ прежде всего въ немъ чувствуется прекрасный мастеръ, любящій и знающій свое дѣло. Произведенія его доставляютъ удовольствіе продолжительное и ровное. Во всемъ, что онъ дѣлаетъ, видна культурная и умѣлая рука, то, чего такъ часто не хватаетъ талантливымъ русскимъ.

Въ Академіи Щедринъ учится у Жилле и, окончивъ курсъ въ 1764 г., отправляется за границу, сначала въ Италію, а потомъ въ Парижъ. Однако, во Флоренціи онъ уже недоволенъ: «Сія Академія недостойна, чтобы о ней говорить и жить мнѣ въ семъ городѣ безполезно»—доноситъ онъ въ своемъ рапортѣ. Въ августѣ 1775 г. Щедринъ пишетъ уже изъ Рима: «Ненадѣюсь найти спасенья ученію другова какъ вриме» и, восторгаясь виллой Фарнезе, сообщаетъ о живописи ея: «блафонъ столь искуссно и стакимъ основаніемъ писанной, што прочія художники принели сего мастера за основаніе». Въ Гротте Ферратта онъ восхищается Доменикино: «весь иконостасъ вопервыхъ беснующей которова исцѣляетъ попъ столь изобразивъ страсть сево беснующево што едваль можно вообразить и ктобъ нигледелъ всяково въ жалость приводитъ». Попавъ, наконецъ, въ Парижъ (1775 г.), Щедринъ поступаетъ въ мастерскую Аллегрена и начинаетъ усердно работать. Здѣсь, въ Парижѣ, повидимому, Щедринъ пользуется успѣхомъ: «втомъ могу я себя флятировать»,—пишетъ онъ,—«что я нахожусь въ любви у многихъ художниковъ». Въ 1776 г. исполнилъ онъ своего «Марсія», *стр. 121*, одно изъ лучшихъ и наиболѣе индивидуальныхъ его созданій.

Императрица Екатерина въ письмахъ къ Гримму постоянно упоминаетъ о Щедринѣ. «Да благословитъ Богъ таланты господина Щедрина»,—пишетъ государыня,—«и да предохранитъ его отъ всякой пенсіи, лишающей художниковъ природнаго таланта».

Когда Щедринъ лѣпитъ «Эндиміона» (1784 г.) *стр. 120*, Екатерина интересуется всѣми деталями исполненія его, и Ланской сообщаетъ Гримму, когда статуя готова и находится въ Эрмитажѣ.

По возвращеніи въ Россію Щедринъ продолжаетъ работать, скоро становится извѣстнымъ и императрица заказываетъ ему свой портретъ. «Я становлюсь стара»,—пишетъ Екатерина,—«я предпочла бы, чтобъ копироволи тѣ мои бюсты, которые уже раньше сдѣланы». Тѣмъ не менѣе, въ 1785 г. Щедринъ исполняетъ ея бюстъ, но онъ не нравится старѣющей императрицѣ и ея новому фавориту «Красному кафтану» Мамонову. «Его находятъ неестественнымъ и такого вида, какого я никогда не имѣю. Красный кафтанъ находитъ его отвратительнымъ; тѣмъ не менѣе, на извѣстномъ разстояніи онъ становится менѣе плохъ. Я дамъ знать Щедрину, чтобы онъ переслалъ его вамъ скорѣе». Такъ пишетъ Екатерина Гримму и, надо полагать, бюстъ до сихъ поръ находится гдѣ нибудь во Франціи.

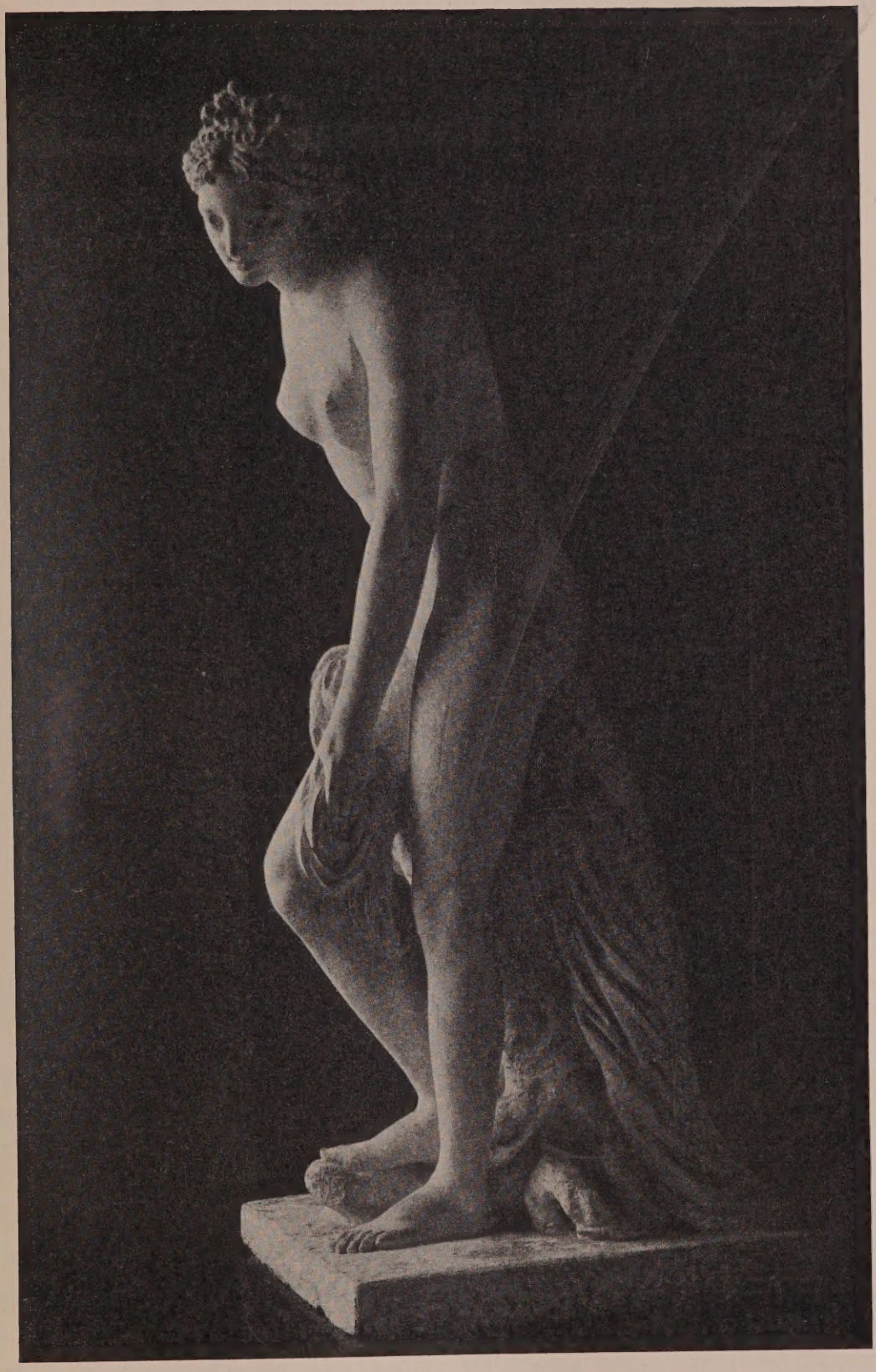
Ѳ. Щедринъ.

Ева. Мраморная статуя возлѣ фонтановъ Большого грота въ Петергофѣ.

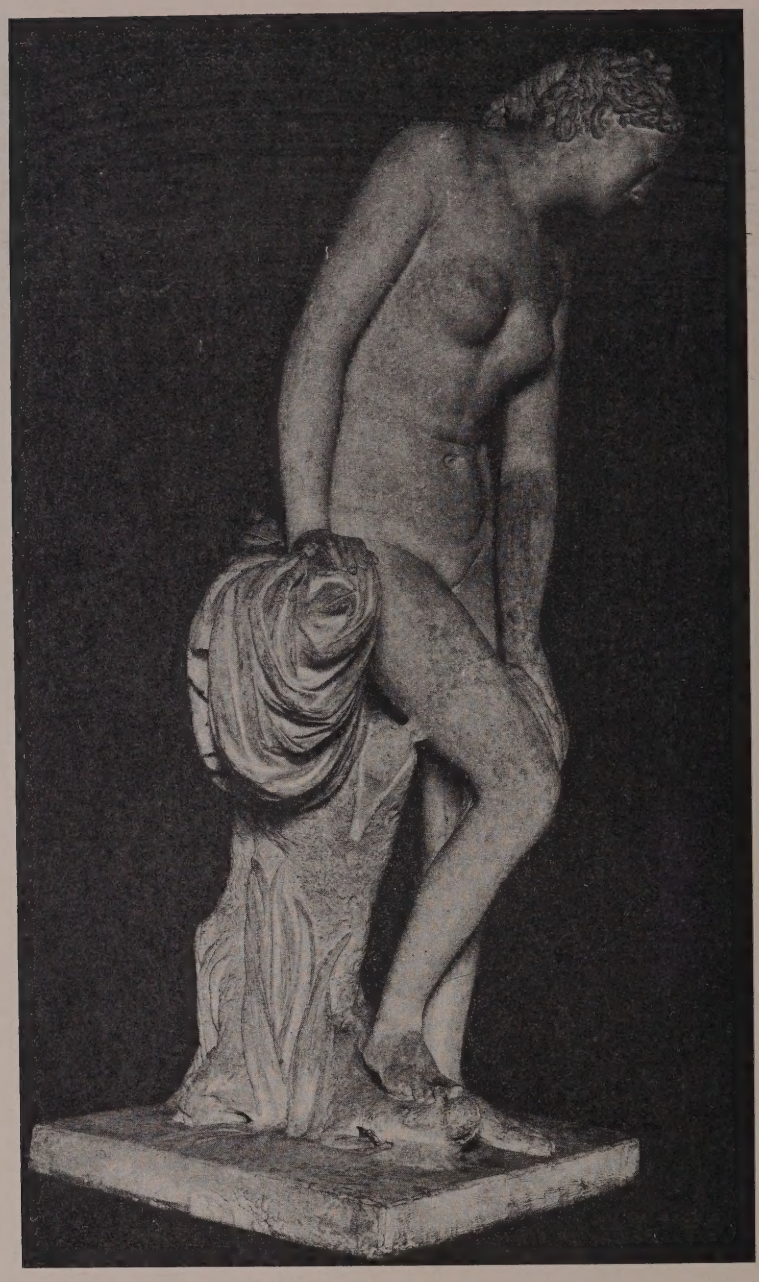
Главную извѣстность получаетъ Щедринъ своей красивой статуей «Венера» (1793 г.) *стр. 124, 125, 126,* напоминающей нѣсколько луврскую «Купальщицу» (1767 г.) Аллегрена, учителя Щедрина, «прекрасную, божественную фигуру, можетъ быть, лучшую изъ созданныхъ современниками», по словамъ Дидро [1]. Этотъ восторженный

[1] «Oeuvres de Diderot». Paris, 1876, volume 11, page 350.

Ѳ. Щедринъ. Венера.—1795 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).



Ѳ. Щедринъ. Венера.—1795 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).



Ѳ. Щедринъ. Венера.—1795 г. (Академія Художествъ).

отзывъ звучитъ въ наши дни почти насмѣшкой, и скромный ученикъ Аллегрена въ своей удивительной статуѣ безконечно превзошелъ знаменитаго учителя.

Въ послѣдніе годы своей жизни Щедринъ уже работаетъ въ стилѣ Имперіи, лѣпитъ по рисункамъ Тома де Томона украшенія для Полтавской колонны (1809 г.),

Каріатиды, несущія небесную сферу.—1812 г.
У главныхъ воротъ Адмиралтейства въ Спб.

дѣлаетъ невыполненные проекты для Биржи (1807 г.) и особенно много работаетъ надъ украшеніемъ Адмиралтейства. Для послѣдняго онъ вылѣпилъ въ 1812 г. тѣ двѣ группы, которыя стоятъ у главныхъ воротъ. По красотѣ общей скульптурной массы и тонкому ритму линій эти «каріатиды, несущія небесную сферу» принадлежатъ къ числу самыхъ плѣнительныхъ декоративныхъ созданій эпохи. *Стр. 127 и приложеніе.* Жизнь этого скромнаго труженика течетъ тихо и мирно

и только происки его враговъ и соперниковъ временами мѣшаютъ его культурной работѣ. Партія Гордѣева, не желая видѣть Щедрина въ Академіи, долго препятствуетъ его назначенію членомъ Совѣта и профессоромъ, но все же Щедрину удается преодолѣть своихъ завистниковъ и послѣдніе шесть лѣтъ своей жизни онъ состоитъ ректоромъ скульптуры въ Академіи. «Много лѣтъ» — пишетъ онъ въ уединеніи—«трудился я достигнуть совершенства въ знаніи моемъ и никогда не искалъ ни чести, ни награды, кромѣ удовольствія, происходящаго отъ благоразумнаго сужденія знатоковъ и любителей изящныхъ художествъ». На портретѣ Митуара, въ Академіи Художествъ *стр. 119*, Щедринъ изображенъ добродушнымъ, сѣдымъ старикомъ, со старческими выцвѣтшими глазами, спокойный и уравновѣшенный, какъ все то, что онъ дѣлалъ. «Человѣкъ прямой, услужливый, скромный и характера мягкаго и любящаго», говоритъ о немъ Реймерсъ и этимъ вполнѣ характеризуетъ его. Щедринъ былъ только зеркаломъ вкусовъ своего времени,—звеномъ, соединившимъ отживающія традиціи маньеризма съ торжествомъ античной красоты.

Ф. Ф. Щедринъ

С.-Петербургъ

Кариатиды, несущія небесную сферу
Декоративная скульптура у воротъ
Главнаго Адмиралтейства
(1812)

Эпоха классицизма

XIII.

ПРЕДВѢСТНИКИ КЛАССИЦИЗМА.

Идеаломъ русскихъ художниковъ Елисаветинской Академіи было французское искусство временъ Людовиковъ, но послѣ Великой революціи официальная Россія отвернулась отъ «развратной Франціи». Всѣ увлеклись Греціей и Римомъ, не замѣчая, что мода на античный міръ пришла вмѣстѣ съ революціей.

Тотъ исключительный успѣхъ, который выпалъ въ Россіи на долю классицизма, можетъ быть, до нѣкоторой степени, объясненъ личнымъ пристрастіемъ къ нему Екатерины II. Мечты императрицы о возведеніи на греческій престолъ великаго князя Константина отразились на вкусахъ придворнаго общества, и искусство, служившее его прихотямъ, невольно пошло по тому же пути. Поэты и художники увлекаются бытомъ Греціи и Рима, сперва подражая слѣпо, а потомъ переиначивая на русскій ладъ моды, вкусы и обычаи древности.

Казалось, весь міръ внезапно переродился, люди и предметы перемѣнили свой обликъ. Прежніе люди, люди Козловскаго и Щедрина, все же были живые и впечатлительные. Они постоянно волновались и дѣлали жесты, проявляющіе силу или грацію. Даже во снѣ они грезили и кому то улыбались. Во всемъ была жизнь, движеніе, страсть или нѣга.

Теперь ужъ не то,—жизнь измѣнилась. Классики вспомнили грековъ и римлянъ и сдѣлались такими же греками. Тѣла людей превратились въ мраморъ, драпировки легли спокойно, жесты стали плавными и размѣренными. Всюду тихо, отдыхъ, ясное солнце и плескъ Эгейскаго моря. Раньше лѣпили только изъ глины, некогда было

Архипъ Ивановъ. Крещеніе Св. Ольги.—1775 г. Мраморъ. (Академія Художествъ).

долго останавливаться на одномъ. Теперь рубятъ въ мраморѣ,—работа не къ спѣху. Прежніе люди, если и думали, то больше о любви и о жизни. Новое поколѣніе думаетъ о смерти, всѣ склоняются надъ урнами и плачутъ. Кругомъ—вазы, спокойныя линіи храмовъ и домовъ, вѣнки лавровъ и военные доспѣхи. Войны еще нѣтъ, но она близка и надо думать о смерти.

Даже непокорные скоро поддаются всеобщему увлеченію. Вдохновенный поэтъ изысканной прихотливости — Прокофьевъ, вѣрный ученикъ Жилле, и тотъ подчиняется требованію времени. Рашеттъ, Гордѣевъ и его ученики еще легче становятся апостолами Давида и Кановы. Вслѣдъ за ними идетъ цѣлая плеяда классиковъ съ Мартосомъ во главѣ. Но предвѣстники еще робко выражаютъ свои мечтанія

Рашеттъ. Молящаяся дѣвушка. Мраморъ.
(Имѣніе кн. М. А. Куракина «Козацкое» Кіевск. губ. Фот. журн. «Старые Годы»).

Архипъ Ивановъ (1749 — 1821 г.) [1] первый исполняетъ въ Россіи мраморный барельефъ «Крещеніе св. Ольги» (1775 г.) *стр. 130,* въ которомъ уже сказывается вліяніе классической школы. Но авторъ этой работы слабый художникъ, лишенный воображенія и вкуса.

[1] Матеріалы для его біографіи: «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», стр. 758—759 «Мѣсяцесловъ» 1840 г., стр. 176; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ», стр. 331—336; Архивъ Имп. Акад. Худож. 1773 г., д. 63, 1774 г., д. 129, 1775 г., д. 29, 1776 г., д. 28, 1776 г., д. 33, 1795 г., д. 19.

Растрелли. Платонъ Зубовъ. Бронза.
(Собраніе графини Е. В. Шуваловой въ Спб.).

Рашеттъ. Екатерина II. Мраморъ. (Имѣніе кн. Ф. Ф. Юсупова «Архангельское»).

Доминикъ Рашеттъ (Rachette) (1744—1809 г.) [1] — легкомысленный и неустойчивый — приноситъ изъ Германіи ученіе Винкельмана. Но онъ еще не совсѣмъ классикъ, а только мечтатель о классической красотѣ.

Французъ по происхожденію и датчанинъ по воспитанію, онъ такъ долго прожилъ въ Россіи, что можетъ быть названъ русскимъ. Личность его, какъ художника, рисуется въ яркихъ и пестрыхъ краскахъ. Онъ впечатлительный, неустойчивый, воспріимчивый и остроумный художникъ и прекрасный стилистъ. Ловкій эклектикъ, онъ подражаетъ Кановѣ, Фальконэ, Шубину и Козловскому. Изъ всѣхъ художественныхъ принциповъ у него только одинъ:—не имѣть ихъ вовсе. Въ ранней его работѣ «Громовержецъ Перунъ» (1771 г.), находящейся въ Академіи Художествъ, Рашеттъ кажется скучнымъ академическимъ скульпторомъ. Въ «Діанѣ и Эндиміонѣ», или въ памятникѣ Безбородкѣ, онъ ученикъ Кановы, въ памятникѣ Румянцеву—подражатель Козловскаго и въ статуѣ Екатерины—копіистъ Шубина. Вотъ направленія, которыя трудно соединить. Жизнь его такъ же разнообразна, какъ и его произведенія. Сынъ французскаго эмигранта, онъ учится въ Копенгагенѣ, получаетъ награды, но, женившись противъ воли родителей, проклятъ ими и скрывается въ Германію. Вызванный въ 1779 г. въ Россію изъ Гамбурга, онъ поступаетъ модельмейстеромъ на Императорскій фарфоровый заводъ и въ скоромъ времени получаетъ изъ Академіи званіе академика и профессора. Дѣятельность его чрезвычайно плодовита. На фарфоровомъ заводѣ онъ дѣлаетъ множество нововведеній, и лучшія страницы исторіи русскаго фарфора связаны съ именемъ Рашетта. При немъ, въ 1784 г., исполняется «арабесковый сервизъ», который находится въ галереѣ фарфора въ Эрмитажѣ и многія части котораго собственноручно вылѣплены Рашеттомъ. Но лучшее, что было имъ сдѣлано, это — портреты-бюсты. Въ нихъ онъ прекрасно, спокойно и съ огромнымъ мастерствомъ воспроизводитъ цѣлую галерею современниковъ Екатерины и Павла. Сама императрица *стр. 133*, красавецъ Платонъ Зубовъ *стр. 132*, полупомѣшанный чудакъ Прокофій Демидовъ, С. Р.

[1] Матеріалы для его біографіи: Reimers. «L'Académie Impériale des Beaux-Arts», 1807 г.; «Краткая опись предметовъ музеума П. Свиньина». Спб. 1829 г.; «Записки Державина», 1860 г., стр. 132—133; «Русскій Архивъ» 1877 г., т. 1, стр. 35; «Вѣстникъ изящныхъ искусствъ» 1883 г.; «Краткое описаніе Казанскаго собора». Спб., 1895 г., стр. 11, 12, 57; «Худож. Сокров. Россіи» 1902 г., № 11; «Міръ Искусства» 1904 г., № 2; «Каталогъ выставки въ Таврическомъ дворцѣ». Спб. 1905 г.; «Императорскій фарфоровый заводъ». Спб. 1907 г.; «Забытыя могилы»—статья бар. Н. Врангеля, «Старые Годы» 1907 г., февраль; тамъ же, іюль—сентябрь; Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1772 г., д. 47, л. 1—2, 3. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, извѣстны его слѣдующія работы: статуя Потемкина въ Эрмитажѣ; барельефы въ Казанскомъ соборѣ: «Входъ въ Іерусалимъ», «Взятіе Богоматери на небо», «Обрученіе съ Іосифомъ», «Введеніе во храмъ», «Взятіе Христа воинами»; бюстъ 1788 г. и статуя Петра у гр. С. А. Строганова; профильный медальонъ 1790 г. «неизвѣстнаго» у М. К. Глазунова, мраморная фигура «Зима» у бар. Н. Е. Врангеля и «Молящаяся дѣвушка» у кн. М. А. Куракина въ «Козацкомъ», Кіевской губ. Судя по разнымъ указаніямъ, Рашеттомъ были исполнены еще слѣдующія произведенія: въ 1772 г. «рѣка Волга со всѣми принадлежностями», и «Мальчикъ, тоскующій объ улетѣвшей птичкѣ». Болѣе подробныя свѣдѣнія см. въ статьѣ бар. Н. Врангеля «Скульпторы 18-го вѣка въ Россіи», «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь.

Рашеттъ. Проектъ памятника Потемкину. (Эрмитажъ).

Воронцовъ, Эйлеръ, Павелъ I и его супруга, всѣ они дошли до насъ въ изображеніяхъ Рашетта. Екатерину лѣпитъ онъ въ видѣ Минервы или Цибелы, Румянцева—героемъ, въ позѣ и движеніи, напоминающихъ кн. Долгорукаго, исполненнаго Козловскимъ. Памятникъ Румянцеву ставится на площади города Глухова, Черниговской губерніи, и Рашеттъ въ маломъ видѣ два раза повторяетъ статую. Сохранился его проектъ памятника Потемкину, трактованный въ такомъ же родѣ, какъ и памятникъ Румянцеву, но фигура Потемкина удалась гораздо лучше. *Стр. 135.* Онъ лѣпитъ для Таври-

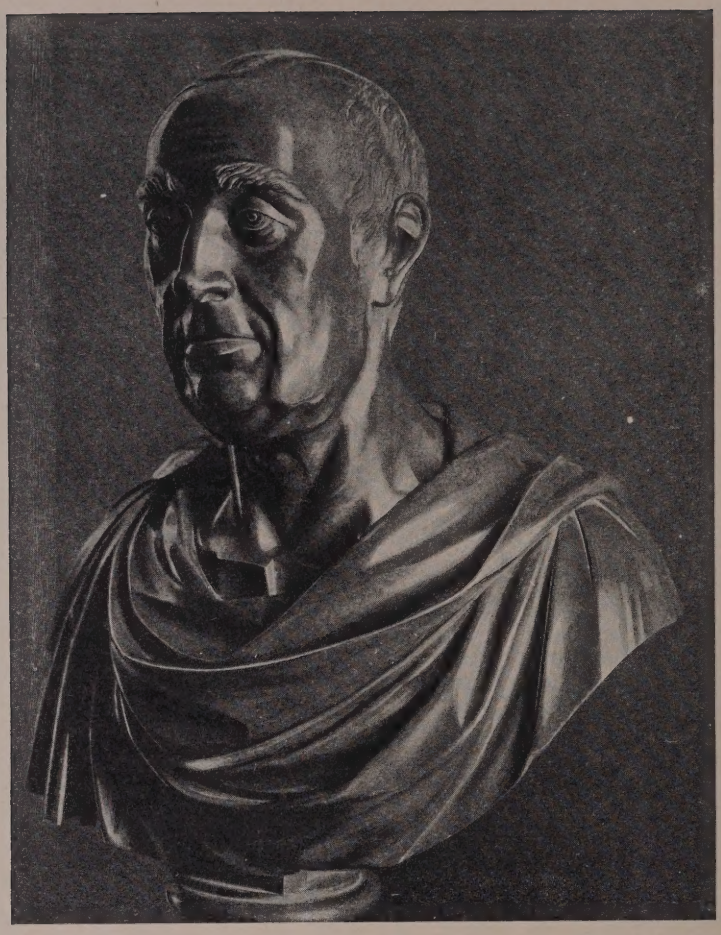
Гордѣевъ. Прометей.—1769 г. Гипсъ. (Въ кладовой Музея Александра III).

ческаго дворца аллегорическіе барельефы, изображающіе тріумфы императрицы, нынѣ хранящіеся въ Эрмитажѣ, профильный барельефъ Петра Великаго, находящійся въ Академіи Художествъ. Очаровательная мраморная статуя «Молящейся дѣвушки» *стр. 131* находится въ «Козацкомъ», имѣніи кн. М. А. Куракина.

Одно изъ крупнѣйшихъ произведеній Рашетта — памятникъ князю Безбородкѣ (1801 г.) въ Благовѣщенской церкви Александро-Невской лавры, страдаетъ отсутствіемъ стиля и единства композиціи. Но и тутъ увлеченіе Кановой сказывается въ трактовкѣ одеждъ, типахъ лицъ и стилизаціи бюста Безбородки. Все же Рашеттъ сохранилъ еще традиціи старой школы, а не вполнѣ сынъ своего времени, чтобы воплотить стиль классицизма. Творчество его на рубежѣ двухъ столѣтій— двойственное, какъ и все искусство временъ Павла I.

Въ 1804 г. прекращается дѣятельность Рашетта, онъ уходитъ въ отставку и послѣдніе пять лѣтъ своей жизни не производитъ ничего замѣчательнаго.

Гордѣевъ. Памятникъ княжнѣ Н. М. Голицыной.—1780 г.
Мраморъ. (Старый соборъ Донской Божіей Матери въ Московскомъ Донскомъ монастырѣ).

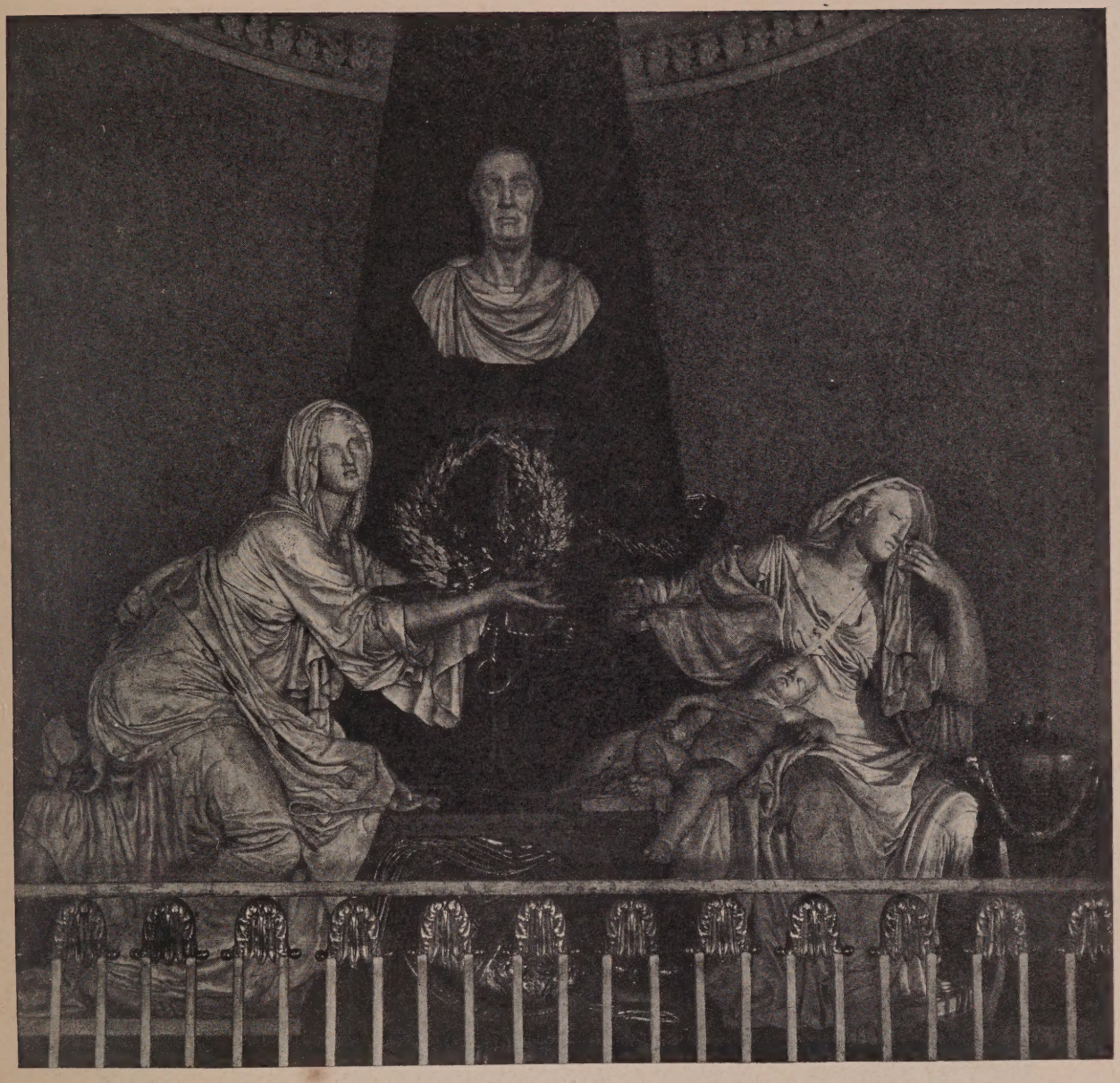


Гордѣевъ. Кн. Д. М. Голицынъ.—Около 1790 г. Бронза.
(Голицынская больница въ Москвѣ).

Ѳедоръ Гордѣевичъ Гордѣевъ (1749—1810 г.) [1] — художникъ болѣе русскій, болѣе индивидуальный, а потому болѣе интересный, но и онъ двуликій, сочетавшій вкусы двухъ разныхъ эпохъ. Личность его до сихъ поръ еще кажется загадкой, такъ какъ работъ его сохранилось мало.

Въ Академіи онъ учится съ 1759 по 1767 г. у Жилле и, окончивъ курсъ, ѣдетъ въ Парижъ къ Лемуану. Съ первыхъ шаговъ въ Гордѣевѣ сказывается школа, прой-

[1] Матеріалы для его біографіи: П. Чекалевскій. «Разсужденіе о свободныхъ художествахъ въ Россіи». Спб. 1792 г., стр. 99; Reimers. «L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St. Pétersbourg», 1807; П. Свиньинъ. «Достопамятности С. Петербурга», II, 86; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; «Краткое описаніе Казанскаго собора». Спб. 1895 г., стр. 11; Бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г., II; «Старые Годы» 1907 г., іюль — сентябрь; Архивъ Имп. Акад. Худож., 1810 г., д. № 6; Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 83—517, д. 246, № 15. Кромѣ упомянутыхъ работъ, Гордѣевъ исполнилъ неизвѣстно гдѣ теперь находящійся памятникъ кн. А. М. Голицыну и «фигуру плачущей женщины».



Гордѣевъ. Памятникъ кн. Д. М. Голицыну.—1799 г. Мраморъ.
(Голицынская больница въ Москвѣ).

денная въ Академіи, и впечатлѣнія Парижа. Его «Прометей» (1769 г.), гипсовый оригиналъ котораго находится въ кладовой Музея Имп. Александра III *стр. 136,* а бронза у гр. А. Д. Шереметева въ Останкинѣ, исполненъ подъ сильнымъ вліяніемъ «Милона Кротонскаго» Фальконэ, бывшаго въ эту эпоху идеаломъ для всѣхъ русскихъ. Если женскій бюстъ (1781 г.), находящійся въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ,

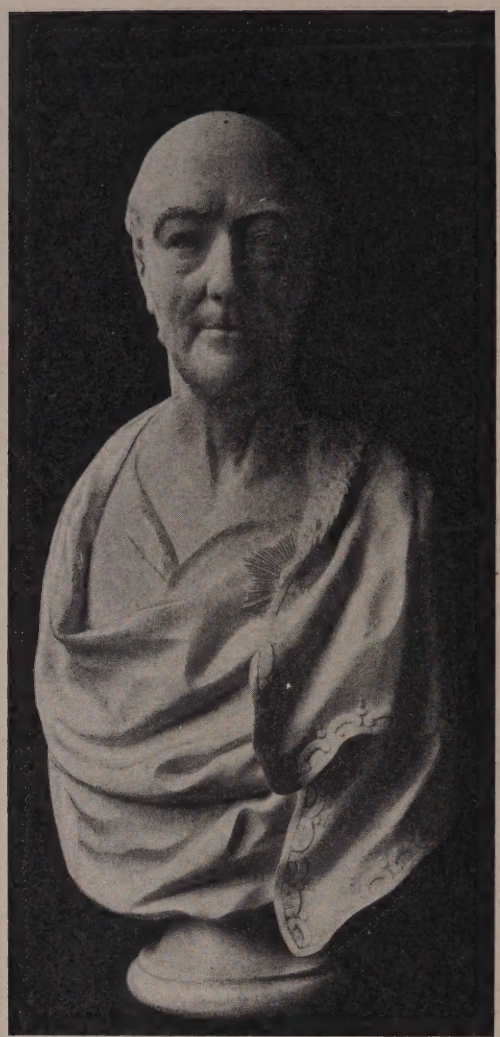
Александровъ-Уважный. Умирающій боецъ.—1782 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

дѣйствительно произведеніе Гордѣева, то можно заключить о тѣхъ огромныхъ успѣхахъ, которые сдѣлалъ онъ за двѣнадцать лѣтъ.

Позднѣйшія произведенія его показываютъ еще болѣе завершенное мастерство техники, умѣнье владѣть формой. Восхитительно его надгробіе княжнѣ Н. М. Голицыной (1780 г.). *Стр. 137.* Съ изумительнымъ мастерствомъ задрапирована складками плачущая надъ урной женщина; тихо бѣгутъ и какъ будто шепчутся тонкіе изгибы матеріи, облегая стройное тѣло. Въ этомъ памятникѣ русскій

Земельгакъ. Памятникъ кн. П. М. Голицыну. — 1775 г. Мраморъ.
(Старый соборъ Донской Божіей Матери въ Московскомъ Донскомъ монастырѣ).

Земельякъ.
И. П. Бецкій.



1800 г. Мраморъ.
(Академія Художествъ).

художникъ достигаетъ крайнихъ вершинъ изысканнаго и правдиваго пониманія и передачи природы. По своему «изящному реализму» это произведеніе Гордѣева выдѣляется среди всѣхъ работъ современныхъ ему русскихъ мастеровъ. Такъ же хорошъ и памятникъ кн. Д. М. Голицыну въ московской Голицынской больницѣ (1799 г.) *стр. 139.* прекрасно задуманный и выполненный. У бронзоваго бюста усопшаго, съ строгими римскими чертами, колѣнопреклонились двѣ женскія фигуры. Скорбное выраженіе лицъ, нѣжная трактовка драпировокъ и ритмъ женскихъ тѣлъ трогаетъ глубокимъ проникновеніемъ. Здѣсь Гордѣевъ является классикомъ, послѣдователемъ Пажу. Женщины кажутся плакальщицами греческихъ трагедій въ античныхъ одѣяніяхъ; бюстъ мертваго князя — памятникомъ герою древности, а не портретомъ изнѣженнаго придворнаго красавца, какимъ изобразилъ его Друэ. Новые пріемы Гордѣева далеки отъ завѣтовъ Жилле и Фальконэ. Въ томъ же стилѣ ранняго

Камберленъ. Памятникъ кн. А. М. Бѣлосельскому.—1810 г. Мраморъ.
(Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры въ Спб.).

классицизма трактуетъ художникъ барельефы Казанскаго собора (1804 г.), представляющіе эпизоды изъ жизни Богоматери. Мѣстонахожденіе другихъ его работъ—«Осени» и «Париса» (1776 г.)—неизвѣстно.

Художественная личность Гордѣева заслуживаетъ особаго вниманія: онъ не только красиво мечталъ, но прекрасно владѣлъ техникой, которой сумѣлъ научить своихъ воспитанниковъ, будучи съ 1782 г. профессоромъ Академіи.

Многіе современники Гордѣева до сихъ поръ также еще остаются загадкой, но все же дошедшія до нашего времени работы ихъ говорятъ о незаурядномъ дарованіи. Красивый «Умирающій боецъ» (1782 г.) М. П. Александрова-Уважнаго (род. 1758 г., ум. послѣ 1807 г.) [1] *стр. 140,* бюстъ И. И. Бецкаго (1800 г.)—Якова Земельгака [2] *стр. 142,* произведенія Камберлена (Camberlain род. въ 1766 г., ум. въ 1821 г.) [3]: ростральныя

[1] Матеріалы для его біографіи: «Энциклопедическій словарь, составленный русскими учеными и литераторами». Спб. 1861 г., III, 101; Jul. Meyer. «Allgemeines Künstlerlexicon». Leipzig 1872, I, 286; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.»; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ», стр. 88—89; Архивъ Имп. Акад. Худож. 1782 г., д. № 35, 1792 № 34, 1793 № 21, 1795 № 6. [2] Матеріалы для его біографіи: «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.», I, 392, 412; «Старые Годы» 1907 г., іюль — сентябрь; Архивъ Акад. Художествъ 1800 г., д. 31. [3] Матеріалы для его біографіи: «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худ.», I, 496, 497, 500, 505, 507, 536, II, 159; «Худож. Сокровища Россіи» 1902 г., № 1; «Старые Годы» 1907 г., февраль и іюль—сентябрь; «Словарь

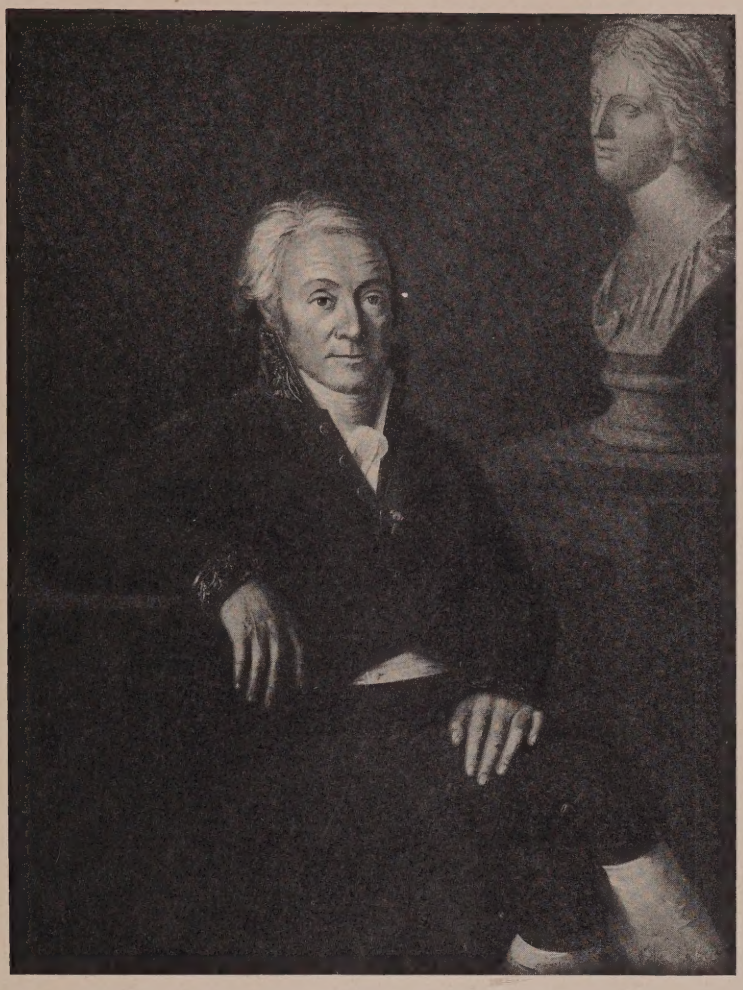
Камберленъ.
Нептунъ.—1809 г.

Гипсъ. (Академія Художествъ).

колонны у Биржи (1807 г.) *стр. 144, 221* и памятникъ кн. А. М. Бѣлосельскому (1810 г.) *стр. 143* — все это образцы переходнаго стиля отъ манерной изнѣженности къ строгой правильности новой школы. Особенно характеренъ памятникъ князю Бѣлосельскому на Лазаревскомъ кладбищѣ Александро-Невской лавры. Профильный портретъ князя, уносимый ангеломъ въ рай, напоминаетъ древнюю камею, а дѣти и женщины, плачущія на землѣ надъ прахомъ покойнаго, имѣютъ сентиментальный видъ комедіантовъ, представляющихся греками. Любопытно и то, что Земельгакъ, который, если судить по парадной группѣ на могилѣ кн. П. М. Голицына (1775 г.) *стр. 141*, началъ работать еще въ стилѣ маньеристовъ, но съ приближеніемъ новыхъ вѣяній измѣнилъ и свое отношеніе къ модели. Бюстъ Бецкаго—яркій примѣръ угодливости времени, примѣръ того, какъ теоріи классицизма совершенно порабощали не только молодыхъ художниковъ, но и опытныхъ, и завершенныхъ мастеровъ.

Русскаго Историческаго Общества». За фигуру Нептуна (находится въ Академіи Художествъ) Камберленъ въ 1809 г. признанъ академикомъ. Имъ же исполненъ въ 1812 г. нынѣ испорченный памятникъ гр. П. В. Завадовскому на Лазаревскомъ кладбищѣ въ Спб., а также колоссальный проектъ фронтона для «Военной Школы».

И. П. Прокофьевъ. Портретъ работы Шамшина.



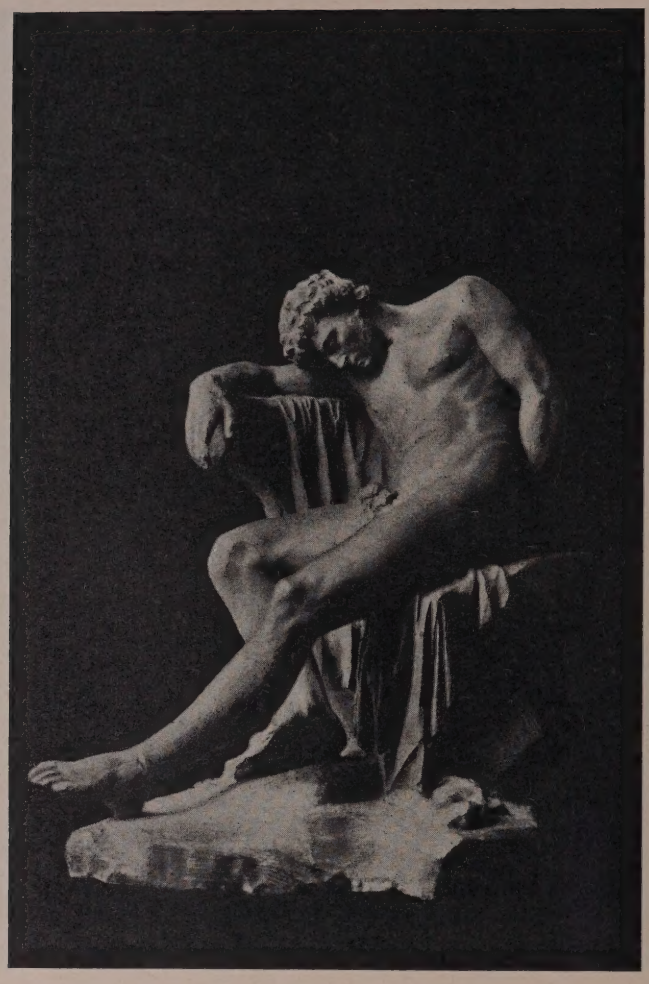
(Залъ Совѣта Академіи Художествъ).

XIV.

ИВАНЪ ПРОКОФЬЕВИЧЪ ПРОКОФЬЕВЪ.

Даровитый художникъ, стоящій на рубежѣ двухъ эпохъ, отразившій въ своемъ творчествѣ вѣянія времени, Прокофьевъ (1758—1828 г.) [1] выражаетъ ярче другихъ конецъ одного вѣка и начало другого. Онъ характерный примѣръ русскаго таланта, не имѣющаго ни принциповъ, ни традицій, легко увлекающагося, легко

[1] Матеріалы для его біографіи: «Сѣверные Цвѣты» 1826 г., стр. 55—56; «Отечественныя Записки» 1828 г., т. IV, ч. 36, № 103 и 104, стр. 252—267, 405—420; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.»; «Указатель находящихся въ Академіи произведеній» 1842 г.; «Старые Годы» 1907 г., февраль и іюль — сентябрь (съ указаніемъ ошибокъ, встрѣчающихся въ «Словарѣ русскихъ художниковъ» Н. П. Собко, гдѣ помѣщенъ списокъ всѣхъ работъ Прокофьева).



Прокофьевъ. Морфей. — 1782 г.
Музей Александра III. (Фот. журнала «Старые Годы»).

поддающагося гипнозу новыхъ теченій. И вмѣстѣ съ тѣмъ,—что рѣдко для русскихъ,—онъ удивительный виртуозъ. Онъ одинъ изъ немногихъ въ Россіи можетъ стать на ряду съ большими мастерами Европы своего времени. «Морфей» (1782 г.) *стр. 146,* чудесные эскизы въ галереѣ гр. С. А. Строганова, бюсты Лабзина и его жены (1800 г.) *стр. 150, 151*—еще произведенія стараго мастера, ученика Жилле, прекрасныя созданія, достойныя Фальконэ и Пигалля.

Прокофьевъ съ поразительной легкостью, съ быстротой и умѣніемъ запечатлѣваетъ въ глинѣ свои причудливыя фантазіи. Онъ, какъ и Козловскій, не можетъ долго сосредоточиваться на одномъ предметѣ; едва набросивъ его, онъ идетъ впередъ. Къ сожалѣнію, не всѣ работы его равнаго достоинства и на ряду съ дивными

Прокофьевъ. Актеонъ.—1784 г. Бронза. (Музей Александра III).

Прокофьевъ. Барельефъ на лѣстницѣ Академіи Художествъ.
1786 г. Гипсъ.

произведеніями встрѣчаются неудачныя, какъ «Моисей» въ Академіи Художествъ. Прокофьевъ почти всегда лѣпитъ изъ глины, и изъ исполненныхъ имъ работъ лишь жалкіе остатки дошли до нашего времени. Съ 1779 по 1784 г. живетъ онъ въ Парижѣ и Берлинѣ, много и упорно работаетъ. Странная судьба: тогда какъ Козловскій вызываетъ восторги своихъ современниковъ, когда воспѣваютъ его въ одахъ и чествуютъ его, столь близкій ему по духу Прокофьевъ—въ полномъ забвеніи.

Бюсты, гробницы, украшенія домовъ внутри и снаружи, фонтаны, памятники, животныя, историческіе, миѳологическіе и религіозные сюжеты—все занимаетъ его

Прокофьевъ. Барельефы на лѣстницѣ Академіи Художествъ. — 1786 г. Гипсъ.

Прокофьевъ. А. Ѳ. Лабзинъ. — 1800 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

воображеніе. Онъ создаетъ Филарета, Грознаго, Нептуна, Геркулеса, Венеру, рѣку Волховъ, Русскаго Сцеволу и памятникъ Аракчееву. Что ему за дѣло, кого онъ лѣпитъ, лишь бы лѣпить. Его работы — блестящія импровизаціи, его техника ловкая, быстрая и закругленная; въ немъ нѣтъ утрированной силы или граціи Козловскаго, все болѣе мягко, плавно и легко. Козловскій любитъ мускулистыхъ героевъ — Геркулесовъ или Аполлоновъ, которые гордятся своей красотой. У Прокофьева всѣ красивы или сильны, но не знаютъ объ этомъ. Чаще всего онъ лѣпитъ граціозныхъ женщинъ, а еще чаще дѣтей, дома и въ школѣ, маленькихъ Амуровъ, которые смѣются и шалятъ. Но если онъ берется за сюжетъ не столь близкій его сердцу, онъ трактуетъ его съ тѣмъ же огнемъ. Притомъ онъ не только скульпторъ, но и блестящій рисовальщикъ. *Стр. 152, 154.*

Прокофьевъ. А. Е. Лабзина.—1800 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Въ жизни ему не везетъ; переживъ свои идеалы, онъ дѣлаетъ уступку времени. Уже въ «АктеонѢ» (1784 г.) *стр. 147* онъ приближается къ классическому стилю, который всѣмъ нравится. Позже, покоряясь желанію заказчиковъ, онъ изучаетъ міръ Греціи, которымъ всѣ бредятъ. Въ стилѣ Имперіи лѣпитъ онъ украшенія билліардной и столовой Строгановскаго дома, Павловскаго дворца, барельефы (1786 г.) на парадной лѣстницѣ Академіи Художествъ *стр. 148, 149* и «Воспитаніе» (1819 г.) на чугунной лѣстницѣ ея. Новые боги Олимпа замѣнили прежнихъ, новые люди пришли на мѣсто былыхъ. Всѣ становятся въ профиль и дѣлаютъ плавныя тѣлодвиженія. Такъ выражаетъ Прокофьевъ въ рельефныхъ скульптурахъ свое новое міропониманіе. Всю жизнь мечется онъ, то вспоминая завѣты старыхъ учителей въ «Борцахъ» (1816 г.) *стр. 152* и «НептунѢ» (1817 г.) *стр. 153*, то создавая, подъ вліяніемъ моды, произведенія въ духѣ

Прокофьевъ.
«Надежда на вѣру».
Проектъ статуи для
иконостаса Казан-
скаго собора.
1811 г.

Собраніе Библіо-
теки Академіи
Художествъ.
(Фот. журнала
«Старые Годы»).

Прокофьевъ. Борцы. — 1816 г. Обожженая глина.
Собраніе С. С. Боткина въ Спб. (Фот. журнала «Старые Годы»).

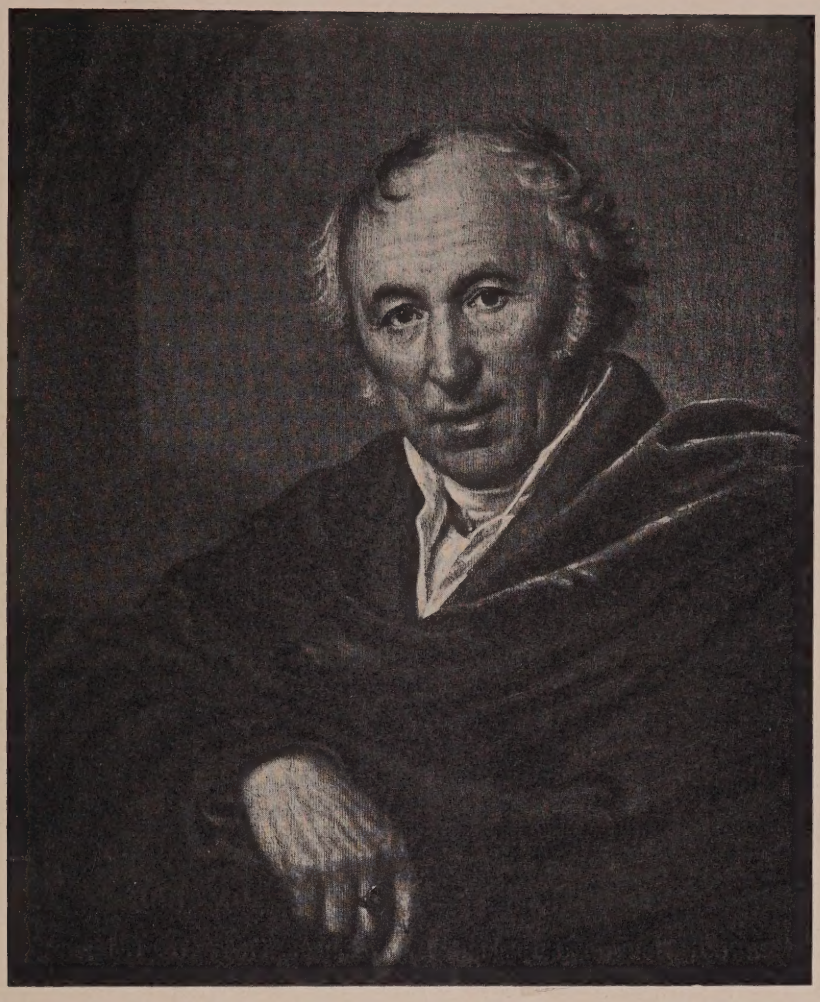
Прокофьевъ. Нептунъ.—1817 г. Гипсъ. Академія Художествъ.
(Фот. журнала «Старые Годы»).

времени. Но все, что онъ дѣлаетъ, исполнено съ огромнымъ мастерствомъ, съ пониманіемъ формы, и красиво по ритму композиціи. Часто не новы его замыслы и не глубоки по чувству, но его декоративныя произведенія занимаютъ видное мѣсто среди всѣхъ работъ его современниковъ.

Прокофьевъ. Рисунокъ для кронштейна—1819 г. (Собраніе Библіотеки Академіи Художествъ).

Прокофьевъ умеръ въ страшной бѣдности, всѣми забытый; «благородная самонадѣянность, — говоритъ его современникъ,—отъ которой часто наши художники остаются безъ хлѣба».

И. П. Мартосъ.
Портретъ работы Варнека.



(Залъ Совѣта Академіи Художествъ).

XV.

ИВАНЪ ПЕТРОВИЧЪ МАРТОСЪ.

Мартосъ, на первый взглядъ, художникъ, чуждый Россіи, но, по существу, это глубоко національный талантъ. Онъ русскій, въ хорошемъ и дурномъ смыслѣ слова; русскій по тяжелой иногда техникѣ, русскій по духу, по нѣжной безпричинной грусти, которой проникнуты всѣ его созданія. Творчество его отражаетъ, какъ въ зеркалѣ, цѣлую эпоху современниковъ «Бѣдной Лизы», дѣтски наивныя мечты первыхъ предвѣстниковъ романтизма Александровскаго царствованія. Онъ любитъ грусть, любитъ кладбища со склоненными крестами, плачущія ивы надъ забытыми могилами. Онъ ощущаетъ прошлое сильнѣе настоящаго, знаетъ смерть лучше жизни.

Мартосъ. Памятникъ графинѣ П. А. Брюсъ. 1786—1790 г. Мраморъ.
(Въ церкви села Глинки Богородскаго уѣзда Моск. губ.).

Чуткій душою, онъ весь міръ окутываетъ дымкой грусти; къ нему лучше всѣхъ подходятъ слова Чехова: «русскій человѣкъ любитъ вспоминать, но не любитъ жить»...

Прекрасное для него—только далекая Греція, воспоминанія о ней волнуютъ его сильнѣе дѣйствительности. Даже памятники, поставленные русскимъ, кажутся вылитыми по образцамъ древнихъ, и онъ исполняетъ Минина и Пожарскаго по «антическимъ моделямъ», которыя отпускаетъ ему Академія. Но, несмотря на увлеченіе классицизмомъ, въ немъ совсѣмъ нѣтъ холодности Торвальдсена, или сладости Кановы. Его скульптуры выразительны какъ сказка, и только послѣднія работы становятся болѣе скучными и шаблонными.

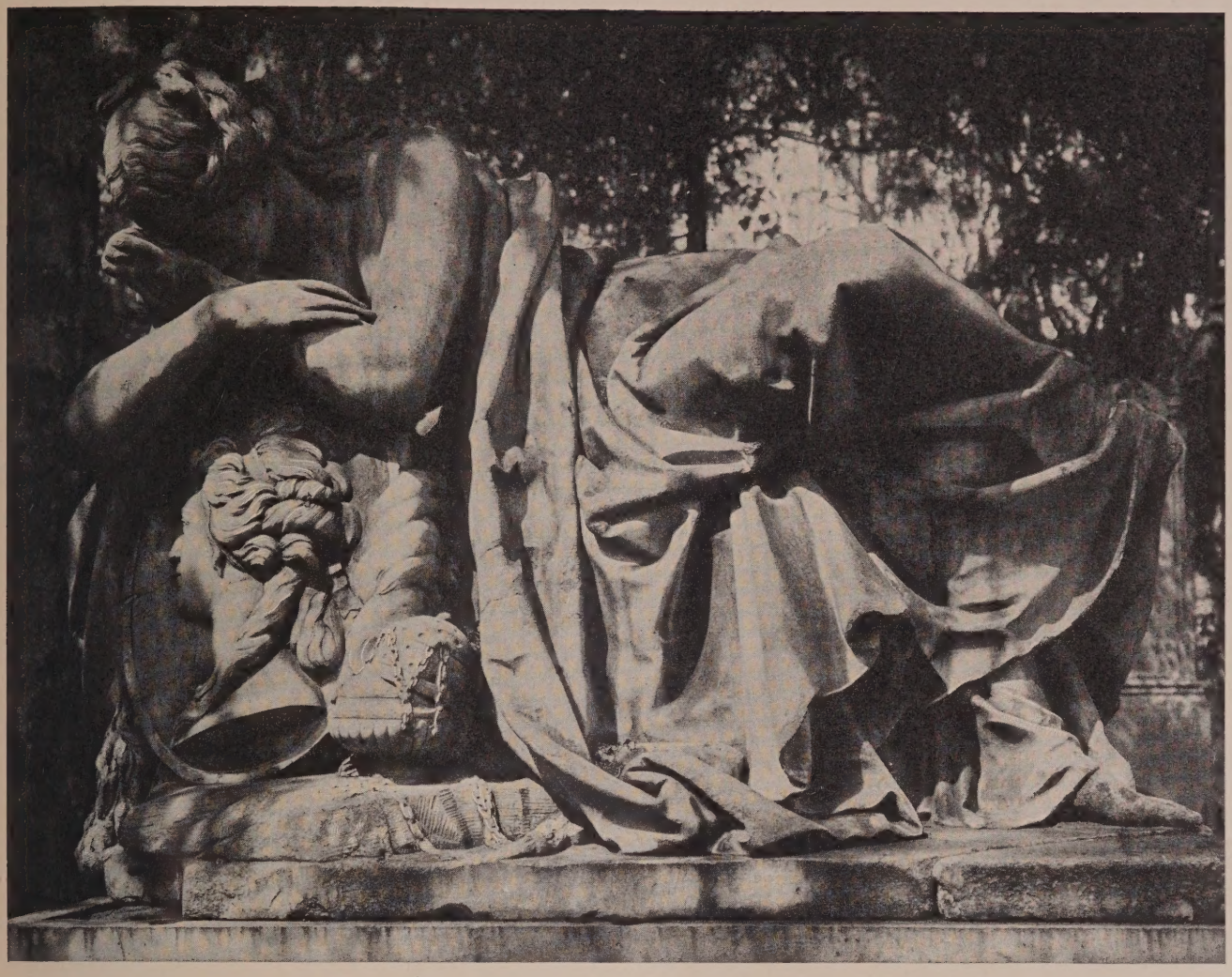
Техника Мартоса свидѣтельствуетъ объ его огромныхъ знаніяхъ формы и о чувствѣ стиля, о хорошей школѣ, которую онъ прошелъ. Онъ съ безподобной вѣрностью передаетъ транскрипцію грусти, волнообразный ритмъ скорбно склоненныхъ фигуръ. Всѣ женщины его сильны и въ то же время нѣжны и томны.

Мартосъ. **Памятникъ княгинѣ С. С. Волконской.—1782 г. Мраморъ. (Старый соборъ Донской Божіей Матери въ Московскомъ Донскомъ монастырѣ).**

Мартосъ. **Барельефъ на памятникѣ кн. Е. С. Куракиной. — 1792 г. Мраморъ. (Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры въ Спб.).**

Мартосъ любитъ не только человѣческое тѣло, онъ понимаетъ красоту матерій, вычеканенныхъ военныхъ доспѣховъ и аллегорическихъ эмблемъ. Аксессуары на памятникахъ «Минину и Пожарскому» *стр. 166*, императору Павлу въ Грузинѣ *стр. 169* и графинѣ Брюсъ въ глуши подмосковной деревни *стр. 156* трактованы съ мастерствомъ ювелира, любующагося каждой мелочью своего созданія. Недаромъ же Мартосъ пытается вновь ввести въ Академіи уничтоженный классъ орнаментальной скульптуры «звѣрей, птицъ, цвѣтовъ и инзектовъ съ разными уборами».

Мартосъ ярче всѣхъ выражаетъ вкусы своего времени. Поэты привѣтствуютъ



Мартосъ. Памятникъ кн. Е. С. Куракиной.—1792 г. Мраморъ.
(Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры въ Спб.).

произведенія его въ стихахъ. Князь Шаховской называетъ его Фидіемъ, грекомъ, въ жилахъ котораго «течетъ священный огнь Эллады», Глинка говоритъ, что «его мраморъ плачетъ», а Павловскій воспѣваетъ его:

«Кто сей отважный Прометей,
Что древность зраку представляетъ?
Кто Фидіасъ, Канова сей,
Что дивно такъ рѣзцомъ играетъ?
О, Мартосъ! Музъ ваянья другъ!
Всякъ Россъ, узря твое творенье,
Къ Отечеству любовь и духъ,
Воздастъ хвалу, благодаренье».

Мартосъ. Памятникъ Турчанинову.—1792 г. Бронза и мраморъ.
(Лазаревское кладбище въ Спб.).

Жизнь Ивана Петровича Мартоса (1752—1835 г.) [1] течетъ спокойно отъ начала до конца; съ юношескихъ лѣтъ онъ выказываетъ себя культурнымъ работникомъ.

[1] Матеріалы для его біографіи: П. П. Чекалевскій. «Разсужденіе о свободныхъ художествахъ въ Россіи». Спб. 1792 г., стр. 97; Storch. «Russland unter Alexander I». St. Petersburg, 1807; Reimers. «L'Académie Impériale des Beaux-Arts en 1807», page 66;.«Журналъ изящныхъ искусствъ», издаваемый Э. де Буле, 1807 г.; А. Поплавскій. «На монументъ Козьмѣ Минину и князю Пожарскому». Спб. 1815 г.; «Сынъ Отечества» 1818 г. № XXIX, стр. 26 и 29; «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1825 г., кн. II, стр. 73; «Сѣверные Цвѣты», 1827 г.; А. Н. Оленинъ. «Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Академіи Художествъ». 1829 г., стр. 21; «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу». Спб. 1838 г., ч. III, стр. 131: Свиньинъ. «Достопамятности С. Петербурга». Спб., ч. II, стр. 102; «Описаніе Музеума П. Свиньина», Спб. 1829 г.,

И. П. Мартосъ

Москва

Памятникъ М. П. Собакиной
Старый соборъ Донской Божіей Матери
въ Донскомъ монастырѣ. 1782 г.

Мартосъ.

Памятникъ кн. Е. И. Гагариной.—1803 г.

Бронза.

(Лазаревское кладбище въ Спб.).

стр. 22; Илья Яковкинъ. «Исторія Села Царскаго». Спб. 1829 г., ч. III, стр. 306; «Выставка въ Академіи Художествъ въ 1863 г.» и «МѢсяцесловъ» 1840 г.; «Сочиненія Д. В. Давыдова». Спб. 1840 г., ч. I, стр. 75; «Иллюстрація» 1845 г., № 35; «Художественная Газета» 1841 г., № 1, стр. 3—4; «Ѳ. И. Прянишниковъ и его картинная галлерея». Спб. 1870 г., стр. 109; «Русская Старина» 1875 г., стр. 267; «Русская Старина» 1876 г., кн. XV, стр. 118—119; Ровинскій. «Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ»; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; «Русскій художественный архивъ» 1892 г., стр. 147; «Художественныя Сокровища Россіи» 1902 г., № 11 и 1905 г. (см. указатель); Е. Тевяшовъ. «Описаніе нѣсколькихъ гравюръ и литографій»; «Краткое описаніе С. Петербургскаго Казанскаго собора». Спб. 1895 г., стр. 12; «Старые Годы» 1907 г., февраль, іюль—сентябрь, 1908 г., іюль—сентябрь; Архивъ Имп. Академіи Художествъ: 1776 г. № 28, 1780 г. № 2, 1820 г. № 85, 1828 г. № 99 и 1829 г. № 75. Президентскія дѣла 1828 г., № 19. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, имъ исполнены слѣдующія работы: памятникъ Нарышкину на кладбищѣ Александро-Невской лавры («МѢсяцесловъ» 1840 г.); памятникъ барону Корфъ на кладбищѣ въ Орлѣ; группа «Амуръ и Сафо»; статуя «Амуръ» (находится у гр. Е. В. Шуваловой);

Мартосъ. «Источеніе воды изъ камня». Деталь барельефа на лѣвомъ крылѣ Казанскаго собора.—1804 г. (Съ гипсоваго оригинала изъ собранія Е. Г. Швартцъ въ Спб.).

Онъ учится въ Академіи (1764—1773 г.) и, окончивъ курсъ, посылается пенсіонеромъ за границу. Въ 1774 г. онъ пишетъ въ Академію изъ Рима: «за неимѣніемъ профессоровъ, пользуюсь я совѣтами нѣкоторыхъ господъ французскихъ пенсіонеровъ и другихъ хорошихъ художниковъ, которые мнѣ оказываютъ сіе чрезъ дружество. Дѣлаю здѣсь композиціи и экскизы». Онъ работаетъ въ мастерской Торвальдсена, у Рафаэля Менгса, у Віена и Помпео Баттони, лѣпитъ (1776 г.)

повтореніе памятника Вел. Кн. Александры Павловны (тамъ же); четыре повторенія Актеона: въ Академіи Художествъ (гипсъ), въ Павловскомъ дворцѣ и въ Румянцевскомъ музеѣ (мраморъ) и на Петергофскомъ каскадѣ (бронза); колоссальный бюстъ Александра I (1822 г.) для Биржи (такой же для Абоскаго университета, а маленькій экземпляръ въ гипсѣ для Академіи Художествъ); барельефъ «Аполлонъ съ музами» на фронтонѣ бывшаго Румянцевскаго музея (нынѣ домъ князя Л. М. Кочубея въ Спб.); памятникъ супругѣ адмирала Чичагова на Смоленскомъ кладбищѣ («Мѣсяцесловъ» 1840 г.); памятникъ родителямъ императрицы Маріи Ѳеодоровны въ Павловскѣ, барельефъ (1833 г.) «Іисусъ и Петръ» (находится у В. А. Беклемишева); барельефъ Казанскаго собора (1804 г.) «Источеніе воды изъ камня» (въ маломъ видѣ два раза: одинъ экземпляръ находится въ музеѣ Имп. Александра III, и другой у Е. Г. Швартцъ); 4 фигуры Евангелистовъ для Академической церкви (эскизы къ нимъ въ музеѣ Академіи); бронзовая статуя «Іоаннъ Креститель» у Казанскаго собора и два барельефа на наружныхъ стѣнахъ его: «Зачатіе Божіей Матери» и «Рождество Богородицы»; четыре медальона Евангелистовъ въ соборѣ «Грузина»; надгробный памятникъ бѣлаго мрамора графу М. И. Платову въ Новочеркасскѣ. Статуя «Вѣра» (въ Академіи Художествъ). Мѣстонахожденіе слѣдующихъ работъ его неизвѣстно: барельефы, бывшіе на выставкѣ 1833 г.:—«Рождество Христово», «Сонъ Іосифа», «Марѳа и Марія» и «Явленіе Іисуса»; бронзовая группа «Юпитеръ и Юнона» (находилась у Ѳ. И. Прянишникова); колоссальный мраморный барельефъ Румянцева-Задунайскаго; бюстъ кн. Голицына, поднесенный въ 1804 г. Государю; фигуры «Спящій Эндиміонъ» (1776 г.) и «Нарциссъ»; большой барельефъ «Скульптура» на чугунной лѣстницѣ Академіи Художествъ (1819 г.). *Стр. 168.* Послѣ смерти Мартоса со всѣхъ работъ его были исполнены гравюры Афанасьевымъ. Полное собраніе ихъ находилось у П. Я. Дашкова.

Мартосъ. «Источеніе воды изъ камня». Деталь барельефа на лѣвомъ крылѣ Казанскаго собора.—1804 г. (Съ гипсоваго оригинала изъ собранія Е. Г. Швартцъ въ Спб.).

«Нарцисса» и «Спящаго Эндиміона», который черезъ два года доставляетъ ему званіе академика. Онъ много занимается въ Римѣ, но недоволенъ своими успѣхами и, отправляя въ Академію «молодого воина своей инвенціи», сообщаетъ: «имѣлъ я намѣреніе послать двѣ сдѣланныя изъ мрамора мною самимъ головы, копированы съ антику; одна представляетъ Весталь, а другая Минерву, но нашедши въ нихъ много слабостей, вознамѣрился такъ оставить, ибо мнѣ показалось, что они того не стоятъ, што за провозъ за одинъ будетъ заплачено».

Въ 1779 г. Мартосъ возвращается въ Россію, и первыя произведенія его—надгробные монументы — указываютъ путь, по которому онъ пойдетъ. Въ обѣихъ столицахъ исполняетъ онъ памятники умершимъ: въ Москвѣ—кн. Голицыну (1780 г.), Собакиной (1782 г.) и кн. С. С. Волконской (1782 г.), въ старомъ соборѣ Донского монастыря; въ Петербургѣ—графу Н. И. Панину († 1780 г.) въ Благовѣщенской церкви Александро-Невской лавры. Въ памятникѣ Панину Мартосъ еще кажется

Мартосъ.
Памятникъ В. К. Еленѣ Павловнѣ.

Павловскъ.—1806 г.
Мраморъ.

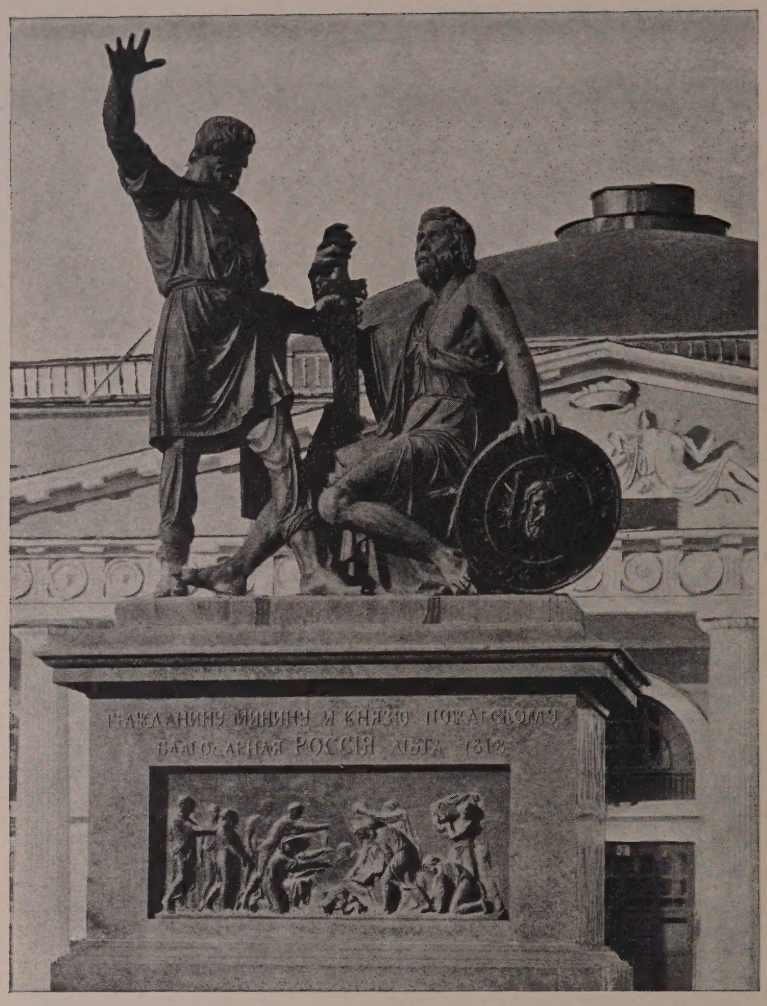
ученикомъ, робкимъ и не вполнѣ овладѣвшимъ техникой. Въ фигурѣ плачущей женщины надгробнаго барельефа кн. Волконской *стр 157* уже чувствуется будущій Мартосъ, поэтъ мечтательной и скорбной граціи. Но въ восхитительной группѣ надъ могилой Собакиной Мартосъ восходитъ до тѣхъ вершинъ, до которыхъ до него никто еще не доходилъ въ Россіи. *Приложеніе.* Нѣжно дрожатъ и бѣгутъ линіи контуровъ, очерчивая плачущихъ надъ могилой: крылатаго юношу Амура, гасящаго факелъ жизни, прекрасную женщину, тоскующую объ усопшей. Съ мягкой выразительностью лѣпятся выпуклости тѣлъ, сочно рисуется общая компановка группы. Здѣсь все—и скульптурная масса и каждая мелочь слиты въ какую то нѣжную и

Мартосъ.
Памятникъ
Императору
Павлу I
въ ПавловскѢ.

1801 — 1807 г.
Мраморъ.

тоскливую похоронную пѣснь. Памятникъ графинѣ ПрасковьѢ Брюсъ *стр. 156,* исполненный между 1786 и 1791 г., показываетъ въ МартосѢ завершеннаго мастера, съ свободной простотой трактующаго свою тему. Плачущая женщина скорбно склоняется надъ могилой. Мартосъ магическимъ рѣзцомъ передаетъ отчаяніе, выраженное движеніемъ наклоненнаго тѣла, жестомъ трагически сжатыхъ рукъ. Еще прекраснѣе надгробный памятникъ княгинѣ Е. С. Куракиной (1792 г). *стр. 158, 159* на Лазаревскомъ кладбищѢ Александро-Невской лавры. Женская фигура, плачущая на могилѣ, и барельефъ съ фигурами двухъ сыновей усопшей княгини полны тоски и отчаянія. Здѣсь ярче всего выражается грустное міропониманіе Мартоса, призракъ тайны смерти, который мерещится ему. Въ этомъ же году онъ исполняетъ красивый памятникъ Турчанинову *стр. 160,* вылитый изъ бронзы. Это—не аллегорическое изображеніе покойнаго, а реально выполненный, полный жизни бюстъ.

Мартосъ.
Памятникъ Минину и Пожарскому.



1804—1818 г.
Красная площадь въ Москвѣ.

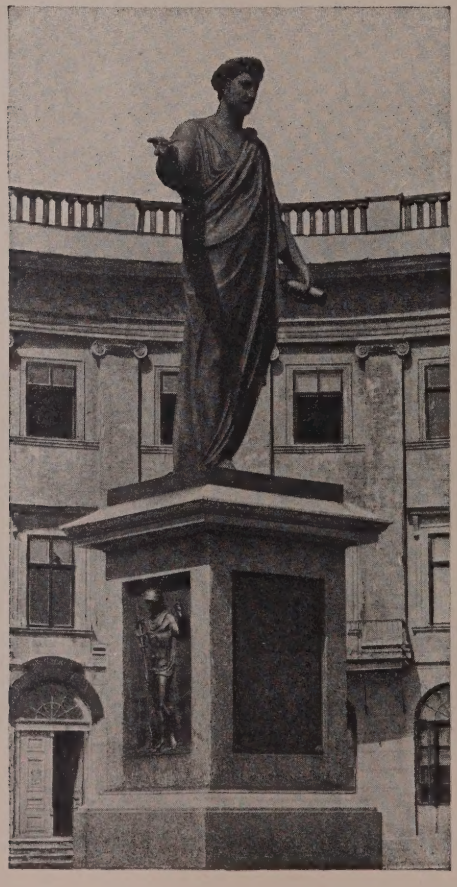
Сатурнъ, сидящій у подножія, также рѣдкій для Мартоса примѣръ реальной трактовки символической фигуры, скорѣе похожей на русскаго крестьянина, чѣмъ на бога древности. Но это единственная попытка художника уйти отъ мечтательной поэзіи къ реальной прозѣ. Позднѣйшія произведенія его всѣ далеки отъ жизни, всѣ кажутся красивымъ сномъ о минувшемъ. Княгиня Гагарина (1803 г.) на Лазаревскомъ кладбищѣ Александро-Невской лавры *стр. 161* стоитъ томная и нѣжная, какъ древняя богиня, пришедшая въ новый міръ; воинъ на памятникѣ Павла въ Грузинѣ еще прекраснѣе и грустнѣе. *Стр. 169.* Трагическій паѳосъ въ произведеніяхъ этой эпохи достигаетъ апогея. Всѣ плачутъ, нѣжно грустятъ и томно вздыхаютъ о покинутыхъ. Даже на барельефѣ «Источеніе воды изъ камня» *стр. 162, 163* главное вниманіе отведено страждущимъ отъ жажды, а не радующимся нахожденію воды. Памятники императору Павлу (1807 г.) *стр. 165* и его двумъ дочерямъ: Еленѣ (1806 г.) *стр. 164* и Александрѣ (1814 г.), — также трогательны и романтичны.

Въ эти же годы Мартосъ ѣздитъ въ Москву, гдѣ занятъ выполненіемъ нача-

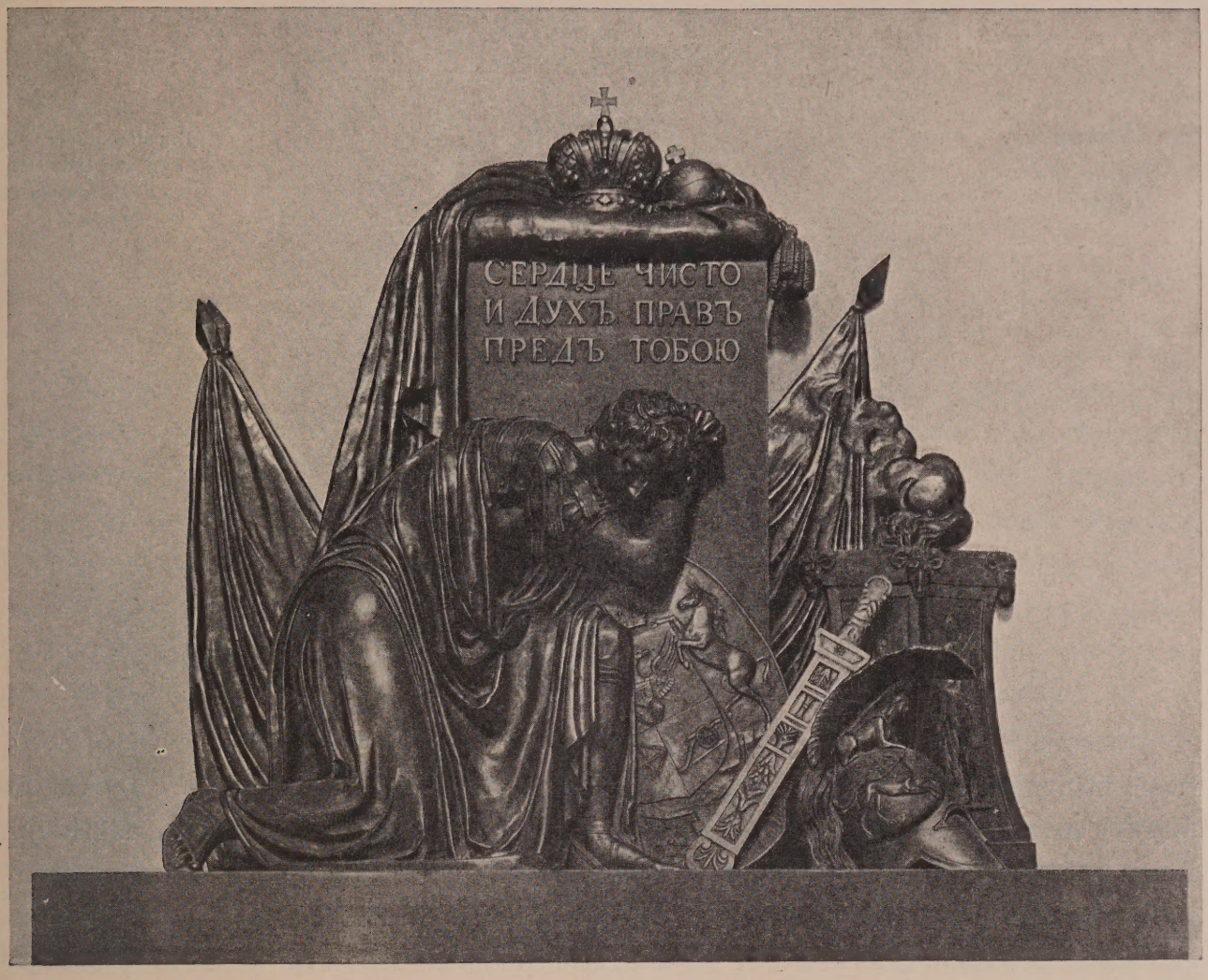
Мартосъ. Екатерина II.—1812 г. Бронза. (Залъ Благороднаго собранія въ Москвѣ).

Мартосъ. «Скульптура».—1819 г. Гипсъ.
На чугунной лѣстницѣ Академіи Художествъ. (Фот. журнала «Старые Годы»).

Мартосъ.
Памятникъ герцогу Ришелье.



1825 г.
Приморскій бульваръ въ Одессѣ.



Мартосъ. Памятникъ Имп. Павлу I.—1816 г. Бронза. Соборъ села Грузина Новгородской губ. (Фот. журнала «Старые Годы»).

таго еще въ 1804 г. памятника «Минину и Пожарскому» *стр. 166* и установкой статуи Екатерины II (1812 г.) въ Благородномъ собраніи. *Стр. 167.* Этотъ періодъ дѣятельности, до начала 20-хъ годовъ, самый блестящій въ его жизни. Начиная съ памятника гр. Брюсъ и кончая «Мининымъ и Пожарскимъ», все, созданное Мартосомъ исполнено съ одинаковымъ мастерствомъ и талантомъ. Онъ чувствуетъ и любитъ свое время, какъ истый героическій мечтатель эпохи войны и мира.

Позднѣйшія работы его болѣе однообразны по композиціи и вялы по экспрессіи. Однако, Мартосъ не чувствуетъ паденія своего дарованія, трудолюбиво работаетъ, не всегда вдохновенно, но со вкусомъ и пониманіемъ дѣла. «Сей Несторъ

Ѳ. Завьяловъ.
Мартосъ въ старости.

1833 г. Карандашный рисунокъ. (Галерея И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ).

нашихъ художниковъ»—говоритъ современникъ—«и въ маститой старости еще жарко любитъ свое искусство». Продуктивность въ его старческіе годы поразительна. Памятники: Ришелье въ Одессѣ (1825 г.) *стр. 168*, Александру I въ Таганрогѣ (1828 г.), Ломоносову въ Архангельскѣ (1829 г.), кн. Потемкину въ Херсонѣ (1831 г.), Евангелисты для Академической церкви (1831 г.) и невыполненный проектъ памятника императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ — всѣ исполнены въ послѣднее десятилѣтіе его жизни. Чрезмѣрно заваленный заказами, усталый отъ бремени лѣтъ и работы, Мартосъ не могъ уже творить съ прежней непосредственностью воспріятій. Офиціальные заказы наложили на его произведенія свою печать, и всѣ памятники временъ Николая I не выходятъ изъ уровня умѣлыхъ, но заурядныхъ работъ. Обаяніе Мартоса въ его кладбищенской скульптурѣ въ томъ, что было дорого его мечтѣ. Судя по «Актеону», находящемуся въ Павловскѣ, произведенія Мартоса на миѳологическіе сюжеты значительно хуже его надгробныхъ памятниковъ. Творчество его нѣжное и благоуханное, какъ осенній цвѣтокъ, грустное и волнующее, какъ плачъ скрипки.

Шубинъ, Козловскій и Мартосъ, — вотъ тѣ вѣхи, которыя указываютъ путь русской скульптуры 18-го столѣтія. Всѣ три начали съ той же школы, но всѣ три пошли по разнымъ путямъ. Если девизомъ Шубина была изящная правда, а Козловскаго—граціозная сила, то творчество Мартоса, какъ нельзя лучше, характеризуется словами «грустная грація».

XVI.

ПОСЛѢДОВАТЕЛИ МАРТОСА.

Вліяніе Мартоса на цѣлое поколѣніе художниковъ было огромно. Онъ былъ истинный сынъ своего времени и каждое произведеніе его велико уже тѣмъ, что выражаетъ переживанія его эпохи. Соколовъ, Гальбергъ, Крыловъ, Пименовъ, Орловскій и множество другихъ—непосредственные воспріемники традицій Мартоса. Школа, созданная имъ, единственное послѣ Жилле явленіе въ исторіи русской скульптуры. Увлеченіе классицизмомъ было такъ сильно въ Россіи, что всѣ художники, работавшіе въ этомъ направленіи, пользовались огромнымъ успѣхомъ у своихъ современниковъ. Мартосъ и гр. Ѳедоръ Толстой образуютъ границы, въ которыхъ заключена исторія русскаго стиля Имперіи. «Новые Бруты и Тимолеоны»—говоритъ Вигель—«захотѣли, наконецъ, возстановить у себя образцовую для нихъ древность. Вездѣ показались албатровыя вазы съ изсѣченными митологическими изображеніями, курительницы и столики въ видѣ треножниковъ, курульскія кресла, длинныя кушетки, гдѣ руки опирались на орловъ, грифоновъ или сфинксовъ». Орнаментальная скульптура выступаетъ на первый планъ; декоративное мастерство, упавшее при Екатеринѣ, въ царствованіе Александра достигаетъ замѣчательнаго блеска. Памятники, фронтоны и карнизы домовъ украшаются алягреками, львиными мордами, шлемами, щитами, копьями и мечами. Даже на церковныхъ стѣнахъ появляются атрибуты войны. Подъемъ патріотизма влечетъ за собой изученіе русской жизни,—сначала прошлаго, потомъ дѣйствительности. Демутъ первый вступаетъ на этотъ путь. Но другіе ученики Мартоса пока еще всецѣло увлечены міромъ Греціи, бредятъ о красотѣ былого. На памятникѣ Мартоса было написано: «Ѳидію девятаго на десять вѣка», и всѣ послѣдователи его захотѣли быть увѣковѣченными тѣми же словами.

Павелъ Петровичъ Соколовъ [1], современникъ Мартоса,—вѣрный апостолъ его

[1] Матеріалы для его біографіи: «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1825 г., стр. 73; «Краткая опись музея П. Свиньина». Спб. 1829 г., стр. 23; «Сочиненія А. Пушкина», изд. 1882 г., т. II, стр. 374; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.», I, 297; «Старые Годы» 1907 г., іюль—сентябрь; Архивъ Академіи Художествъ: 1790 г., д. № 15, и дѣла президентскія № 19; 1796 г. д. № 13, президентскія дѣла 1824 г. № 49а, 1825 г. д. 33, 1831 г. д. 7 и 92. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, Соколовымъ исполнены еще слѣдующія работы: копія съ «Амура» Бу-

Павелъ Соколовъ. Молочница съ разбитымъ кувшиномъ.—Около 1897 г. Бронза. (Паркъ Большого Царскосельскаго дворца).

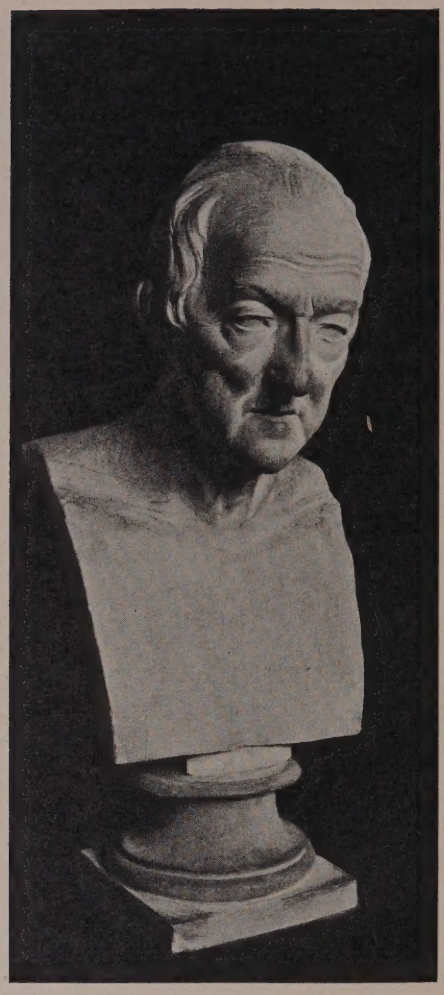
ученія. Онъ родился въ 1765 г. и пятилѣтнимъ ребенкомъ поступилъ въ Академію; черезъ пятнадцать лѣтъ онъ оканчиваетъ курсъ и отправляется пенсіоне-

шардона въ 1788 г. (находится въ музеѣ Академіи Художествъ); повтореніе бюста Дмитревскаго (1813 г.), бывшее у П. Свиньина; повтореніе въ мраморѣ «Молочницы» для генерала Бетанкура; бюсты Н. С. Мордвинова и Сестренцевича-Богушъ; 4 Евангелиста и Св. Троица, въ бронзѣ, для дарохранительницы Казанскаго собора; двуглавый орелъ на портикѣ Артиллерійскаго департамента на Литейномъ.

Павелъ Соколовъ. Молочница съ разбитымъ кувшиномъ.—Около 1807 г. Бронза. (Паркъ Большого Царскосельскаго дворца).

ромъ за границу, гдѣ много копируетъ Бушардона. Въ Парижѣ онъ ведетъ разсѣянную жизнь, увлекается картами и любовью. Русскій посланникъ Симолинъ пишетъ о немъ въ 1790 г. вице-канцлеру Остерману: «Соколовъ, покинутый Академіей,

Павелъ Соколовъ.
Бюстъ актера Дмитревскаго.



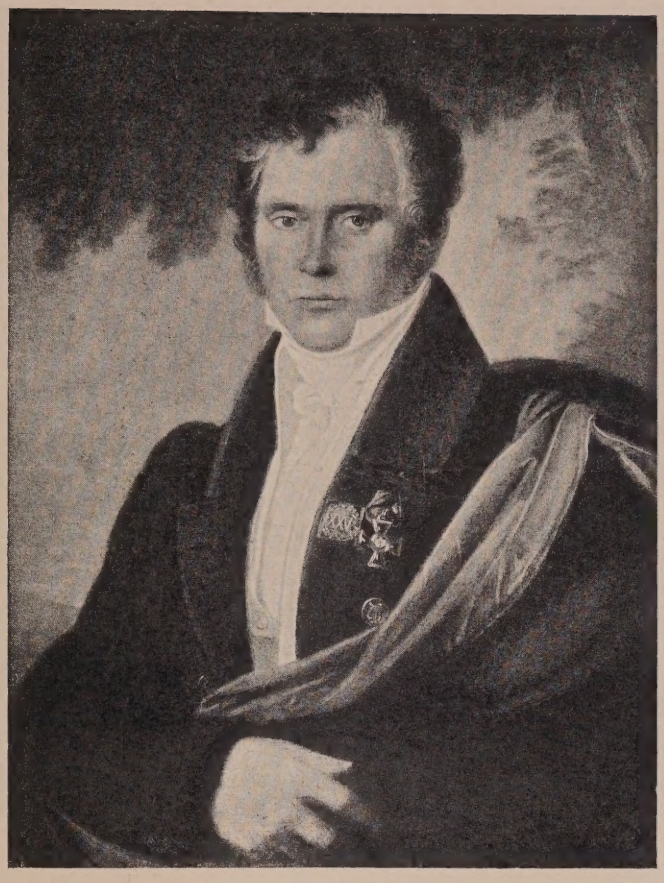
1813 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

впалъ въ бѣдность. Страсть къ игрѣ довела его до кражи чужихъ вещей, чтобъ превратить ихъ въ деньги для удовлетворенія своей страсти. Онъ скоро былъ уличенъ и посаженъ въ тюрьму. Чтобы прекратить судебное преслѣдованіе, я долженъ былъ выслать его въ Руанъ, дабы посадить на корабль, отправляющійся въ Гамбургъ. Такъ какъ онъ продалъ свою одежду, сапоги, шляпу и все, что онъ имѣлъ, мнѣ пришлось купить ему самое необходимое». Такъ проходитъ жизнь Соколова за границей. Возвратясь въ Россію, онъ хочетъ работать и скоро становится извѣстностью.

Исполненная имъ «Молочница съ разбитымъ кувшиномъ» *стр. 172, 173* въ паркѣ Царскаго Села вызываетъ восторги современниковъ и стихи Пушкина:

«Урну съ водой уронивъ, объ утесъ ее дѣва разбила.
Дѣва печально сидитъ, праздный держа черепокъ.
Чудо! не сякнетъ вода, изливаясь изъ урны разбитой:
Дѣва надъ вѣчной струей, вѣчно печально сидитъ».

С. С. Пименовъ.
Портретъ работы неизвѣстнаго мастера 1830-хъ годовъ.



(Залъ Совѣта Императорской Академіи Художествъ).

Болѣе позднее произведеніе—бюстъ Дмитревскаго (1813 г.) *стр. 174* показываетъ въ Соколовѣ прекраснаго техника, ярко и жизненно передавшаго черты знаменитаго актера.

Въ 1830 г. Соколовъ лѣпитъ грозныхъ грифоновъ и львовъ, украшающихъ мосты на Екатерининскомъ каналѣ. *Стр. 218.*

Въ нихъ уже мощно выраженъ стиль первой Имперіи: бронзовая величавость и торжественная простота. Служба Соколова почти вся проходитъ въ Адмиралтействѣ, гдѣ онъ состоитъ рѣзчикомъ, работая вмѣстѣ съ тѣмъ по украшенію петербургскихъ зданій.

Степанъ Степановичъ Пименовъ-старшій (1784—1833 г.)[1]—еще болѣе индиви-

[1] Матеріалы для его біографіи: «Сынъ Отечества» 1820 г., LXIV, 312, 1830 г., XV, 202—203, 1831 г., XXIII, 236; «Отечественныя Записки» 1820 г., III, 286, 1825 г. XXIV, 144, 168, 171, 1827 г. XXXVII, 135, 1828 г. XXXVI, 520—523, 1829 г., XXXVIII, 333 и 385; А. Оленинъ. «Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Акад. Худож.», 1829 г., 22 и 48; Писаревъ. «Предметы для худож. изобр. изъ Россійской исторіи», II, 293; «Русскій Инвалидъ» 1830 г. № 282, стр. 1127; «Мѣсяцесловъ» на 1834 г., стр. 270 и 1840 г., стр. 182; П. Свиньинъ. «Достопамятности С. Петербурга». Спб., II, 86, V, 110, 112; «Plans en relief de St. Pétersbourg». Stockholm 1833; «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу», 1838 г., II, 199, 250; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.»; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ». Спб. 1893 г.; «Краткое описаніе Спб. Казанскаго собора». Спб., 1895 г. Подробный

Пименовъ-отецъ. Проектъ памятника М. И. Козловскому.—1802 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

дуальный и мощный талантъ. Вся его дѣятельность относится къ царствованію Александра I, и холодная простота ранняго стиля классицизма смѣняется въ его произведеніяхъ героическими порывами тревожной эпохи Отечественной войны. Но раннія работы его еще отражаютъ нѣжную грусть. Плачущая женщина—прекрасный проектъ (1802 г.) монумента на могилу Козловскаго *стр. 176, 177*—трактована въ переходномъ стилѣ двухъ смежающихся вѣковъ. «Слава на колесницѣ» (1827 г.), надъ аркой Главнаго Штаба, уже созданіе другого времени—эпохи гордаго самосознанія народа-побѣдителя. Пименовъ учится въ Академіи (1795—1803 г.), и хотя и оканчиваетъ курсъ съ правами пенсіонера, но политическія обстоятельства не позволяютъ ему

списокъ работъ см. въ словарѣ Н. П. Собко. Кромѣ того упоминаются его слѣдующія работы въ рукописномъ отчетѣ Академіи Художествъ за 1812 г. на листѣ 18: «для Адмиралтейства 16 фигуръ изъ Пудожскаго камня изображающія: огонь, лѣто, воздухъ, Азію, Африку, Америку, двѣ рѣки Неву, Днѣпръ; въ Харьковъ для тамошней церкви три ангела, стоящіе на колѣняхъ, поддерживающіе образъ Божьей Матери. Фигуру изображающую Діану въ 2 арш. вышиною; восемь каріатидъ, три бюста съ разныхъ особъ, и для работъ по фарфоровому заводу нѣсколько рисунковъ и моделей».

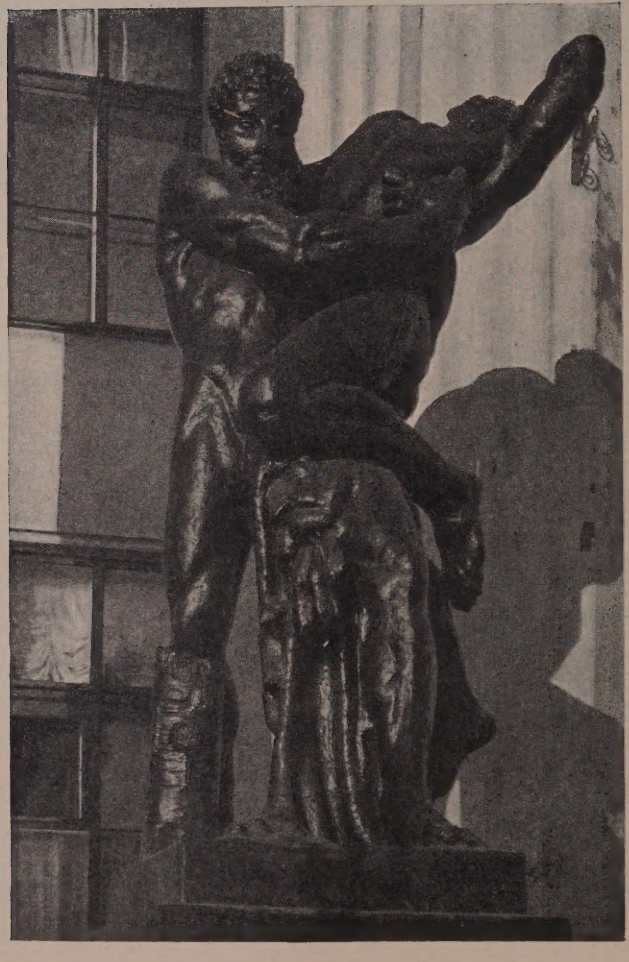
Пименовъ-отецъ. Проектъ памятника М. И. Козловскому.—1802 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

уѣхать за границу. Этой случайности онъ, можетъ быть, обязанъ тѣмъ, что талантъ его до конца жизни остается чуждымъ постороннихъ вліяній. Все, исполненное имъ, трактовано широко и мощно, съ силой русскаго богатыря. «Геркулесъ, задушающій Антея» на подъѣздѣ Горнаго Института *стр. 178,* дѣйствительно борется въ бѣшенствѣ, а не принимаетъ позы римскаго гладіатора. «Св. Владиміръ» (1806 г.), у Казанскаго собора, кажется могучимъ воиномъ, гордымъ своей святой мудростью.

Въ этой статуѣ, несмотря на всю преемственность классической школы, есть мощь, не встрѣчаемая въ работахъ Мартоса. Но Пименовъ-отецъ не всегда однообразенъ въ своемъ творчествѣ. Сила и умѣнье его сказалось и въ тонкой и нѣжной передачѣ ритма линій, въ изысканно мелкой трактовкѣ матерій и тѣлъ. На ряду съ прелестной «Плакальщицей» въ Академіи Художествъ—этимъ невыполненнымъ проектомъ памятника Козловскому, онъ сдѣлалъ въ 1810 г. еще одинъ памятникъ,—кн. М. М. Голицыну *стр. 179,* хотя и безконечно уступающій первому, но все же не

Пименовъ-отецъ. «Живопись».—1820 г. Гипсъ.
(На чугунной лѣстницѣ Академіи Художествъ).

Пименовъ-отецъ.
Геркулесъ, задушающій Антея.—Около 1808 г. Гипсъ.



(Наружная лѣстница Горнаго Института въ Спб.).

Пименовъ-отецъ.
Памятникъ кн, М. М. Голицыну.

1810 г. Мраморъ. (Церковь Михаила Архангела въ Московскомъ Донскомъ монастырѣ).

лишенный изящества. Менѣе удаченъ, барельефъ «Живопись» «1820 г.» *стр. 178* на Академической чугунной лѣстницѣ. Позднѣйшія созданія Пименова также хорошо задуманы и выполнены.

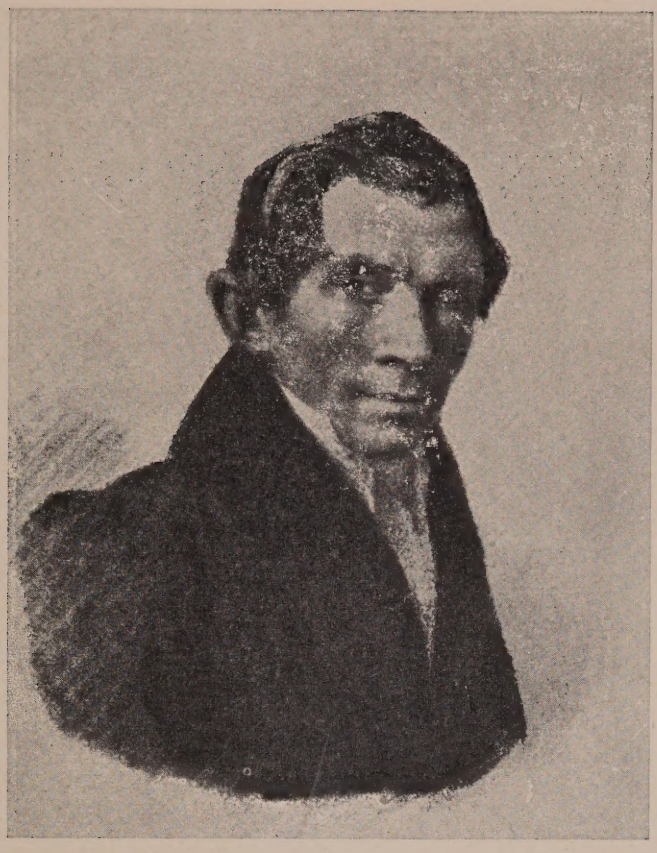
Таковы нѣкоторые барельефы и каріатиды бывшаго Михайловскаго дворца (1825 г.), торжественная фигура «Славы на колесницѣ». Пименовъ не былъ новато-

Гальбергъ.
Фавнъ.

1824 г. Мраморъ.
(Музей
Александра III).

ромъ въ искусствѣ, онъ не внесъ новыхъ вѣяній и не создалъ геніальныхъ вещей, но все, исполненное имъ, показываетъ его серьезныя знанія и носитъ печать вполнѣ самостоятельнаго, преемственно культурнаго таланта.

С. И. Гальбергъ.
Портретъ работы Бѣлоусова.

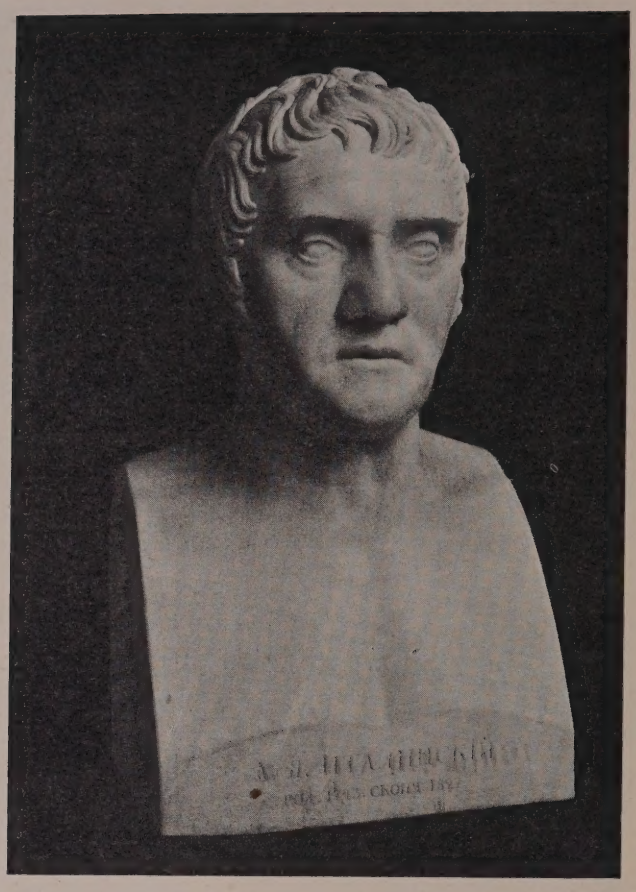


1830-е годы. Литографія.

XVII.

САМУИЛЪ ИВАНОВИЧЪ ГАЛЬБЕРГЪ.

Гальбергъ—одинъ изъ близкихъ послѣдователей Мартоса, но художникъ вполнѣ индивидуальный. Онъ воспѣваетъ не грустную грацію, а мечтательную красоту. Онъ не переживаетъ, какъ Мартосъ, первыхъ предчувствій надвигающейся грозы, грусти о томъ, что безвозвратно погибло. Гальбергъ живетъ и работаетъ въ эпоху созерцательныхъ наслажденій, смѣнившихъ волненія Отечественной войны. Въ немъ нѣтъ вдохновеннаго порыва героическихъ мечтателей, онъ—хотя и современникъ ихъ, но спокойный флегматичный нѣмецъ, часто сентиментальный и всегда уравновѣшенный поэтъ. Его скульптурныя произведенія ближе всего по духу къ тѣмъ интимнымъ картинамъ «въ комнатахъ», въ которыхъ такъ ярко и полно отразилось спокойное міровоззрѣніе помѣщиковъ, отдыхающихъ отъ Отечественной войны. Гальбергъ, классикъ по школѣ и вкусамъ, придаетъ своимъ помѣщикамъ и помѣщицамъ



Гальбергъ. А. Е. Италинскій.—1823 г. Мраморъ.
(Академія Художествъ).

античный видъ: выпрямляетъ носы, причесываетъ волосы и обнажаетъ бюсты. Но всѣ его греки и римляне, въ сущности, остаются тѣми же лѣнивыми домосѣдами, добродушными мечтателями о чемъ то, имъ самимъ неизвѣстномъ. Гальбергъ—прекрасный техникъ, иногда слишкомъ безучастный и немного ремесленный, но всегда умѣлый стилистъ и опытный мастеръ. Его фигуры и бюсты построены съ серьезными знаніями анатоміи и безошибочно вѣрны. Скука ихъ въ томъ, что они съ безпощадной вѣрностью, съ точностью аппарата передаютъ однообразный типъ конца Александровскаго царствованія.

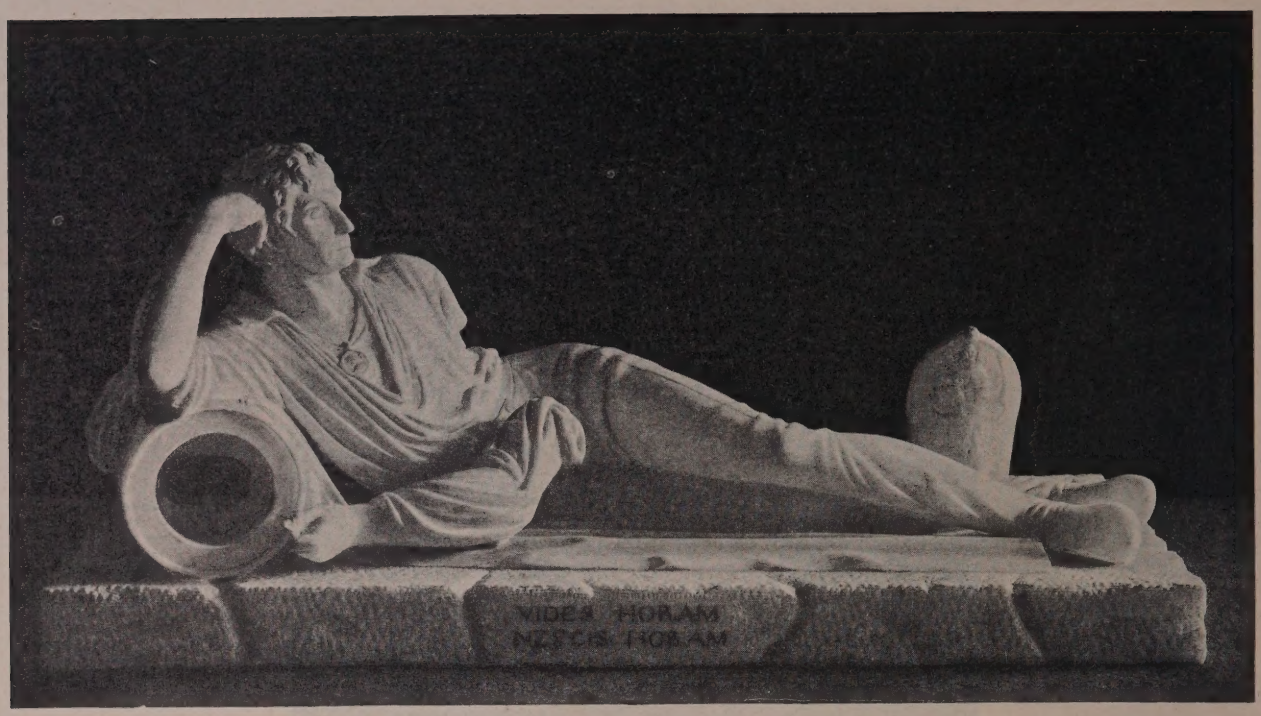
Самуилъ Ивановичъ Гальбергъ (1787—1839 г.) [1] родился въ семьѣ мелкаго

[1] Матеріалы для его біографіи: «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1825 г., ч. II, стр. 35—44; «Отчетъ Академіи Художествъ» 1830 г., стр. 20; «Выставка въ Академіи Художествъ въ 1833 г.» (брошюра), стр. 48; «Художественная газета» 1837 г., № 11—12 и № 15, стр. 256—261, № 17—18, стр. 278; «Художеств. газета» 1838 г., стр. 41; «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу». Спб. 1838 г., II, 226; «Мѣсяцесловъ» 1840 г.; «Художественная

Гальбергъ. Мальчикъ, пускающій пузыри.—1826 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

эстляндскаго дворянина шведскаго происхожденія. Пройдя курсъ Академіи Художествъ (1795 — 1808 г.), онъ, задержанный политическими обстоятельствами, въ 1818 г. отправился за границу. Оставленный имъ подробный дневникъ жизни пенсіонеровъ характеренъ для времени. Онъ написанъ неглупымъ, вдумчивымъ, но

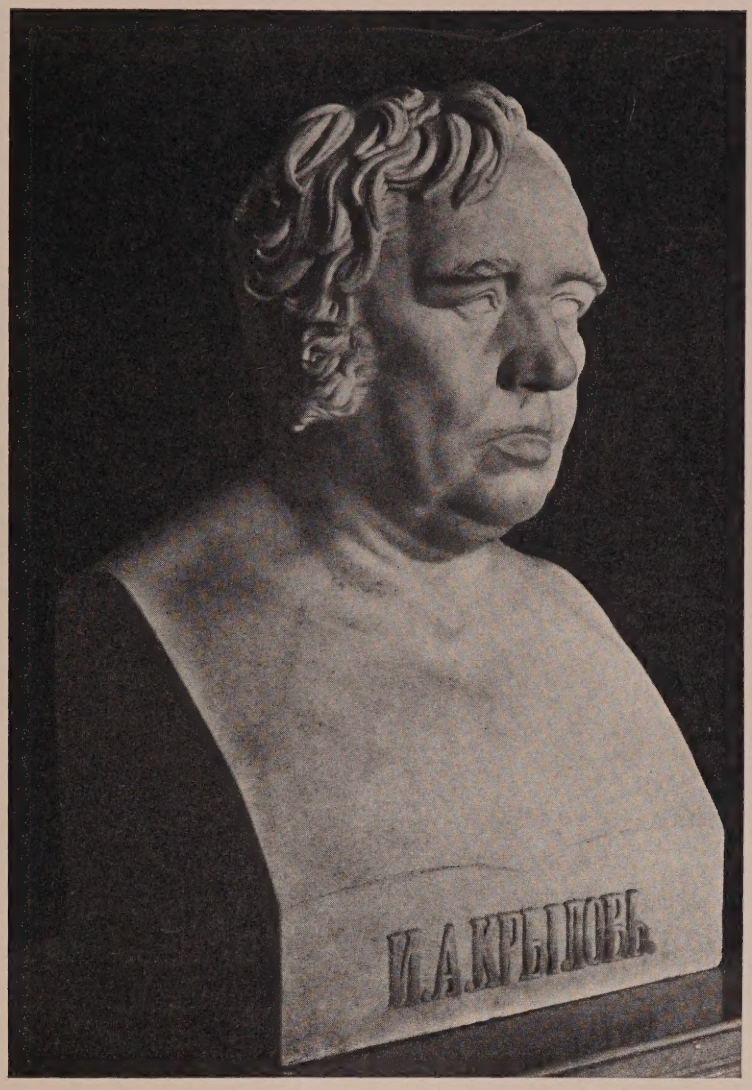
газета» 1841 г., № 13 и № 18, стр. 1—3; «Новгородскій Сборникъ» 1865 г., вып. I, отд. II, стр. 37—71; «Скульпторъ Самуилъ Ивановичъ Гальбергъ». Спб. 1884 г. (приложено къ «Вѣстнику изящныхъ искусствъ»); «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; «Русская Старина» 1882 г., т. XXXV, стр. 451; Баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III» и «Каталогъ старинныхъ произведеній искусства, хранящихся въ Академіи Художествъ». Спб. 1908 г., Архивъ Имп. Двора, оп. 6, д. № 65. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, онъ исполнилъ слѣдующія произведенія: бюстъ римской дамы (1821 г.); барельефъ «Богородица съ Апостолами» (въ видѣ фриза въ XXIV залѣ Музея Имп. Александра III); модель памятника императрицы Маріи Ѳеодоровны (1833 г.) въ Собств. Его Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи); два колѣнопреклоненныхъ Ангела для церкви Акад. Худож. (1837 г.); бюстъ графини Ферзенъ (1837 г.); бюстъ бар. Дельвига (1831 г.); статуя Эврипида для Публичной библіотеки (1831 г.) и бюсты гр. В. А. и А. А. Перовскихъ (находятся въ музеѣ Имп. Александра III), бюстъ гр. Каподистріа (1827—1831 г.) (находится въ Кушелевской галереѣ, въ Академіи Художествъ), бюстъ П. А. Кикина (въ О-вѣ Поощренія Художествъ) и проч.



Гальбергъ. Графъ Остерманъ подъ Кульмомъ.—1822 г. Мраморъ.
(Музей 1812 года въ Москвѣ).

вполнѣ заурядным человѣкомъ, и этимъ особенно цѣненъ, какъ выраженіе взглядовъ цѣлаго поколѣнія художниковъ.

Отзывы о Берлинѣ, Дрезденѣ, Вѣнѣ, Венеціи и Римѣ полны характеристикъ съ критической оцѣнкой средняго ума. Въ Римѣ онъ поселяется надолго, друженъ со многими русскими, часто бываетъ у Кановы и Торвальдсена. Отзывы Гальберга о нихъ особенно интересны для характеристики его взглядовъ на искусство: «Канова»— пишетъ онъ—«несмотря на громкую и давнишнюю его славу, несмотря на то прельщеніе, очарованіе, въ которомъ онъ удерживаетъ міръ, несмотря на ту прелесть, которою онъ облекаетъ свои произведенія, смѣю сказать, что въ каждомъ произведеніи его есть множество недостатковъ по всѣмъ частямъ. Напримѣръ, выдумка и расположеніе каждаго изъ нихъ, повидимому, не стоило художнику никакого труда, никакого размышленія, и всѣ статуи сочинены будто натурщиками: такъ постановленія ихъ принужденны, affectés и ложны. Въ туловищахъ его я нахожу столько же ошибокъ, и головы всѣхъ его статуй такъ сходны между собой, что всѣ кажутся братьями и сестрами. Въ лѣпкѣ или изображеніи плоти, imitation de chair, я не вижу истины, натуры: все чрезвычайно кругло, напухши, и часто



Гальбергъ. И. А. Крыловъ. 1828 — 1830 г. Мраморъ.
(Румянцевскій Музей въ Москвѣ).

даже мужскія груди кажутся какъ будто бы подушками. Самая даже отдѣлка, которой въ немъ столько удивляются, имѣетъ что то принужденное и есть болѣе признакъ кокетства, нежели познаній художника. О барельефахъ его и упоминать нечего: они кажутся работою какого нибудь своевольнаго, капризнаго ученика. Несмотря на всѣ сіи недостатки, онъ даетъ своимъ произведеніямъ столько пріятности и отдѣлываетъ ихъ съ такимъ тщаніемъ (хотя и въ отдѣлкѣ видно maniéré), что они всѣмъ нравятся, и, вѣроятно, всегда будутъ нравиться, а особливо женскія фигуры, въ которыхъ пріятность едва ли не есть главное достоинство. И

Гальбергъ. Явленіе Аврааму трехъ ангеловъ у дуба Мамврійскаго. 1832—1837 г. Гипсъ. (Въ алтарѣ церкви Академіи Художествъ).

когда войдешь въ огромныя его мастерскія, когда увидишь это множество статуй, барельефовъ, когда увидишь на каждой изъ нихъ какія-нибудь красоты и когда узнаешь, что все сіе множество произведено однимъ человѣкомъ,—то невольно скажешь: каковъ великій человѣкъ!»

Этотъ отзывъ очень характеренъ для Гальберга и его времени. Оцѣнивая достоинства и недостатки Кановы, онъ все же не рѣшается его осудить, поддаваясь гипнозу своей эпохи. Онъ хвалитъ, но не восторгается, критикуетъ, но не порицаетъ. Въ этомъ срединномъ взглядѣ нѣтъ слѣпой вѣры, которая была у художниковъ 18-го столѣтія, что составляло ихъ слабость и силу.

Гальбергъ, замѣчая недостатки другихъ, самъ дѣлаетъ то же, не имѣя достаточно самостоятельнаго таланта, чтобы выйти изъ колеи. Даже то, что онъ пишетъ, его записки,—не оригинально. Въ эту эпоху всѣ писали стихи въ альбомы и письма изъ Италіи; донесенія русскихъ пенсіонеровъ могли бы составить цѣлую книгу.

Въ Римѣ, въ 1819 г., Гальбергъ, по заказу Вел. кн. Михаила Павловича, берется исполнить статую «Ахиллеса» въ pendant къ «Гектору», котораго лѣпитъ Крыловъ. Гальбергъ совѣтуется съ Мартосомъ и Торвальдсеномъ и придерживается античныхъ моделей. Судя по дошедшей до насъ гравюрѣ съ «Ахиллеса», въ

Гальбергъ. Екатерина II. — 1831 г. Мраморъ.
(Конференцъ-залъ Академіи Художествъ).

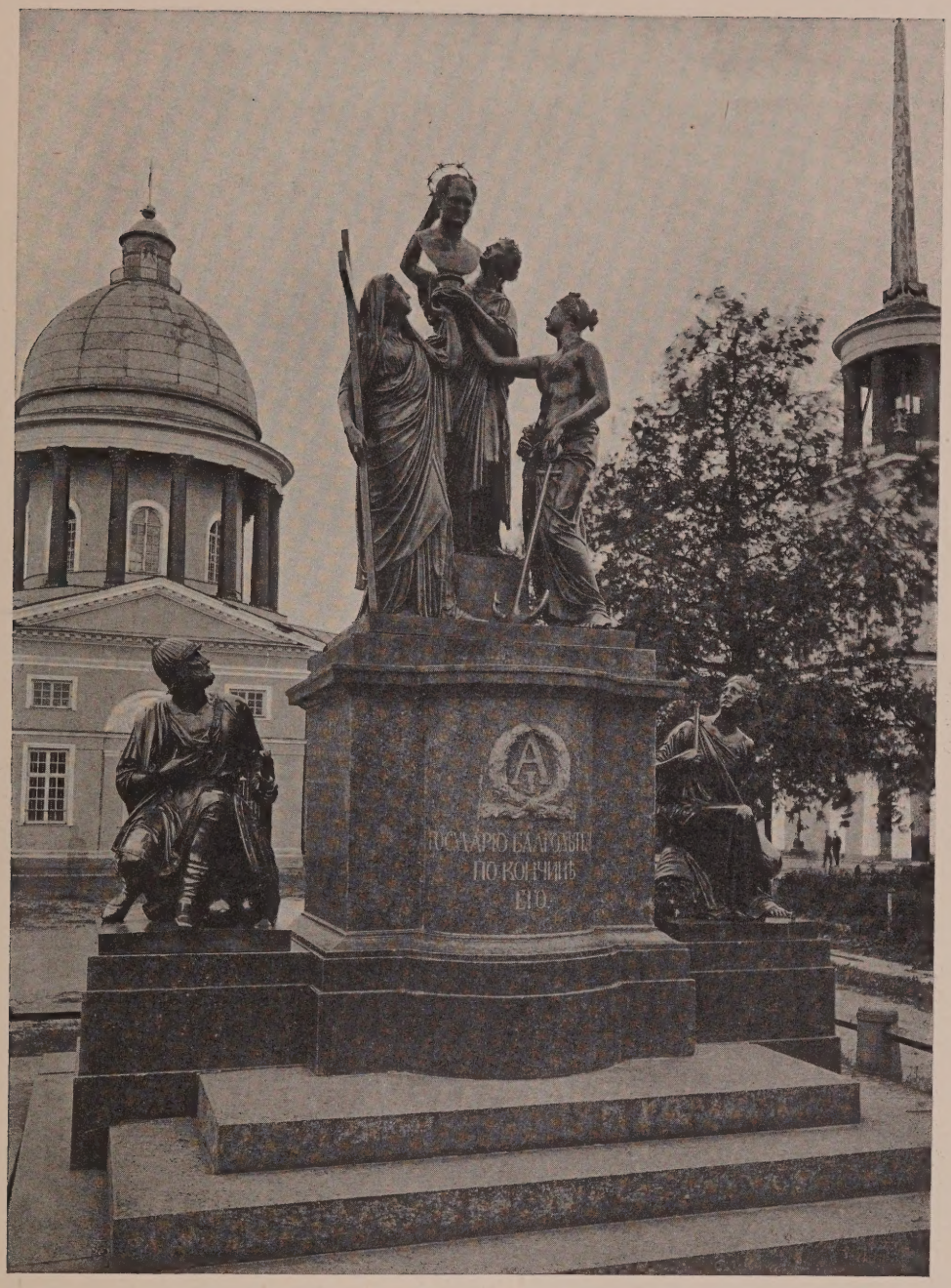
этомъ красивомъ произведеніи были всѣ достоинства и недостатки, которые находилъ Гальбергъ въ своихъ римскихъ учителяхъ.

Потомъ идетъ цѣлая серія бюстовъ русскихъ, жившихъ въ Италіи. В. Глинка (1819 г.), гр. Остерманъ (1820 г.), г-жа Мальцова (1821 г.), А. Е. Италинскій (1823 г.) *стр. 182,* кн. А. П. Волконская (1823 г.), кн. Трубецкая (1823 г.), А. Ѳ. Закревская (1824 г.), князь Барклай, сынъ фельдмаршала (1824 г.), В. Корсакова (1826 г.) и Г. Н. Оленинъ (1827 г.)—всѣ нѣсколько сухо, но правдиво изображены Гальбергомъ. «Семейное сходство», которое онъ осуждалъ въ Кановѣ, сказывается не менѣе замѣтно въ работахъ Гальберга, несмотря на ихъ натурализмъ. «Вѣрность лѣпки, облагороженная строгостью рисунка», какъ говорили современники.

Гальбергъ. Рисунокъ для барельефа на памятникъ Карамзину въ СимбирскѢ.—1836 г. (Галерея И. Е. ЦвѢткова въ МосквѢ).

Одновременно съ бюстами Гальбергъ исполняетъ и другія работы: эскизъ бойца (1820 г.) и «Женскую фигуру» для графа Остермана, маленькую лежащую Нимфу (1821 г.), статую графа Остермана, раненаго подъ Кульмомъ (1822 г.) *стр. 184,*—смѢсь героическаго эпоса съ нѢмецкимъ сентиментализмомъ, прекраснаго «Фавна, прислушивающагося къ звуку тростника» (1823 г.), *стр. 180*, эскизъ «Ева» (1826 г.) и «Мальчика, пускающаго пузыри» (1826 г.) *стр. 183*, находящагося въ Академіи Художествъ. «Фавнъ» и «Мальчикъ» показываютъ въ ГальбергѢ вполнѢ завершеннаго мастера, отлично овладѢвшаго формой. Въ РимѢ лѢпитъ онъ въ 1824 г. памятникъ графу Сенъ При, для постановки его во Франціи. Вліяніе Мартоса сказывается во взглядахъ Гальберга на кладбищенскую скульптуру: «занятіе для художниковъ», — пишетъ онъ,—«самое возвышенное, способнѢйшее для открытія ихъ дарованій и познаній есть какой-нибудь надгробный памятникъ».

Въ 1828 г. Гальбергъ возвращается въ Россію и приступаетъ къ исполненію заказаннаго ему гр. Аракчеевымъ памятника Александру I. Монументъ, поставленный въ «ГрузинѢ» выходитъ скучнымъ по композиціи, но исполненъ прекрасно. Движеніе аллегорическихъ фигуръ, поддерживающихъ бюстъ императора, нѢжно и гра-



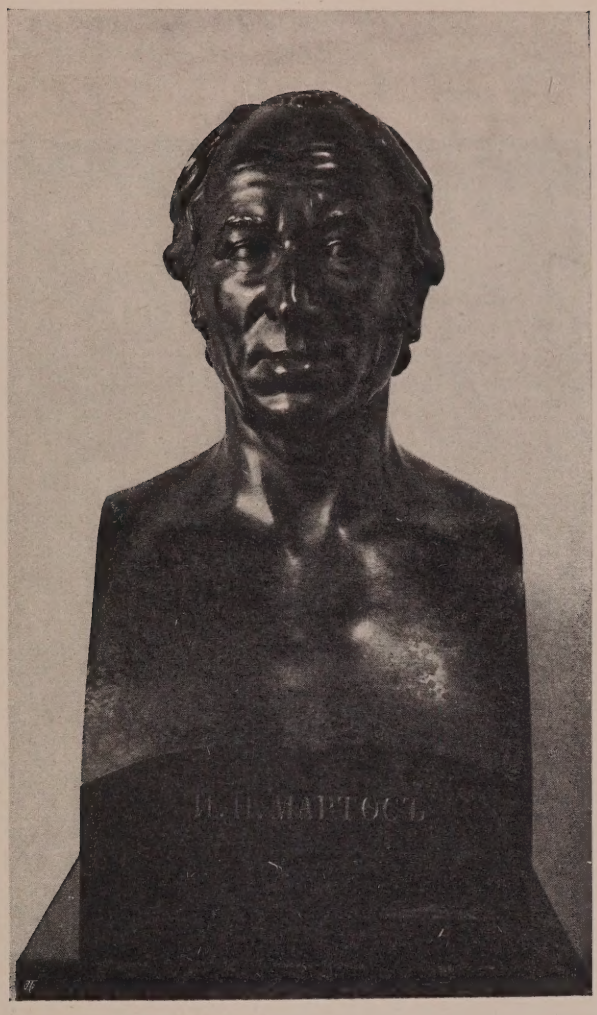
Гальбергъ. Памятникъ Императору Александру I. 1828—1830 г.
Село Грузино Новгородской губ.
(Фотографія журн. «Старые Годы»).

ціозно. Лица—красивыя, съ сдержанно мечтательнымъ порывомъ. Этотъ женскій сентиментальный типъ присущъ созданіямъ Гальберга.

С. И. Гальбергъ. Портретъ работы Савельева.
1842 г. (Академія Художествъ).

Статуя императрицы Екатерины (1831 г.) въ Конференцъ-залѣ Академіи Художествъ *стр. 187* также представляетъ мечтательную пожилую женщину, а не практическую разсудочную Екатерину. Послѣдніе годы жизни Гальбергъ, какъ и Мартосъ, занятъ исполненіемъ крупныхъ произведеній декоративнаго значенія.

Барельефы (1832—1837 г.) академической церкви *стр. 186,* памятники Державину (1833 г.) и Карамзину (1836 г.) въ Симбирскѣ *стр. 188* и Ангелъ на портикѣ Троицкаго собора исполнены умѣло, но не выходятъ изъ уровня посредственности. У Гальберга было мало фантазіи, но много знаній и художественной культуры. Вотъ отчего его копіи съ натуры—портреты несравненно лучше другихъ работъ. Исполненные въ Россіи



Гальбергъ. И. П. Мартосъ.—1835 г. Бронза.
(Музей Александра III).

бюсты Крылова (1830 г.) *стр. 185*, Мартоса (1835 г.) *стр. 191* и Пушкина (1837 г.)—наиболѣе удачныя произведенія въ этомъ родѣ. Послѣдней неоконченной работой его былъ памятникъ его другу, С. Ѳ. Щедрину, поставленный въ Сорренто.

Мих. Крыловъ. «Слава». Деталь памятника героямъ Отечественной войны въ соборѣ села Грузина Новгородской губ.
(Фот. журнала «Старые Годы»).

XVIII.

МИХАИЛЪ ГРИГОРЬЕВИЧЪ КРЫЛОВЪ.

Въ русскомъ искусствѣ 19-го столѣтія Крыловъ—одна изъ загадочныхъ фигуръ. Современникъ и другъ Гальберга, онъ много работалъ въ Италіи и Россіи, но неизвѣстно мѣстонахожденіе большинства его произведеній. Однако, его взгляды на искусство, дружба съ Гальбергомъ и восторженные о немъ отзывы современниковъ не позволяютъ обойти молчаніемъ его личность.

У Крылова, какъ и у Гальберга, было мало индивидуальности, но много вдумчиваго отношенія къ тому, что онъ дѣлалъ. Еще будучи пенсіонеромъ Академіи, онъ пишетъ длинныя письма Оленину, выражая свои взгляды на искусство. Изданныя имъ книги: «Разборъ нѣкоторыхъ скульптурныхъ произведеній» и «Разсужденіе о важности и цѣли изящныхъ искусствъ» [1] содержатъ множество интересныхъ взглядовъ, выражающихъ новыя исканія русскихъ художниковъ александровской эпохи.

Крыловъ одинъ изъ первыхъ требуетъ «природы и правды» въ скульптурныхъ произведеніяхъ. «Надо стремиться къ природѣ»,—пишетъ онъ,—«греческіе боги были тѣ же люди, только съ различными отличностями и характерами; въ глазахъ геніевъ нѣтъ ничего безобразнаго въ природѣ, а только есть разность между безчисленными степенями изящности». О «Моисеѣ» Микель Анджело онъ пишетъ: «Въ сей статуѣ все собственное, но нѣтъ ничего оригинальнаго; потому, что не только не изящное, но даже и не естественное подражаніе природѣ, а слѣдовательно и не могущее нравиться разборчивому строгому вкусу. Въ подражательныхъ искусствахъ одна только естественная, идеальная красота имѣетъ неизмѣримую цѣну во всѣхъ вѣкахъ».

«Природа одна есть истинный путеводитель въ дальнѣйшихъ предположеніяхъ». «Я срисовываю»—говоритъ онъ дальше—«многолюдныя сцены, счастливо расположенныя группы и отличныя отдѣльныя фигуры, а не всѣ обширныя картины, состоящія иногда изъ множества народа. Разумѣется, я въ моихъ чертежахъ не

[1] Книга безъ обозначенія года, но рукописныя замѣтки въ ней (въ отдѣлѣ рукописей Публичной библіотеки) помѣчены 1819 г.

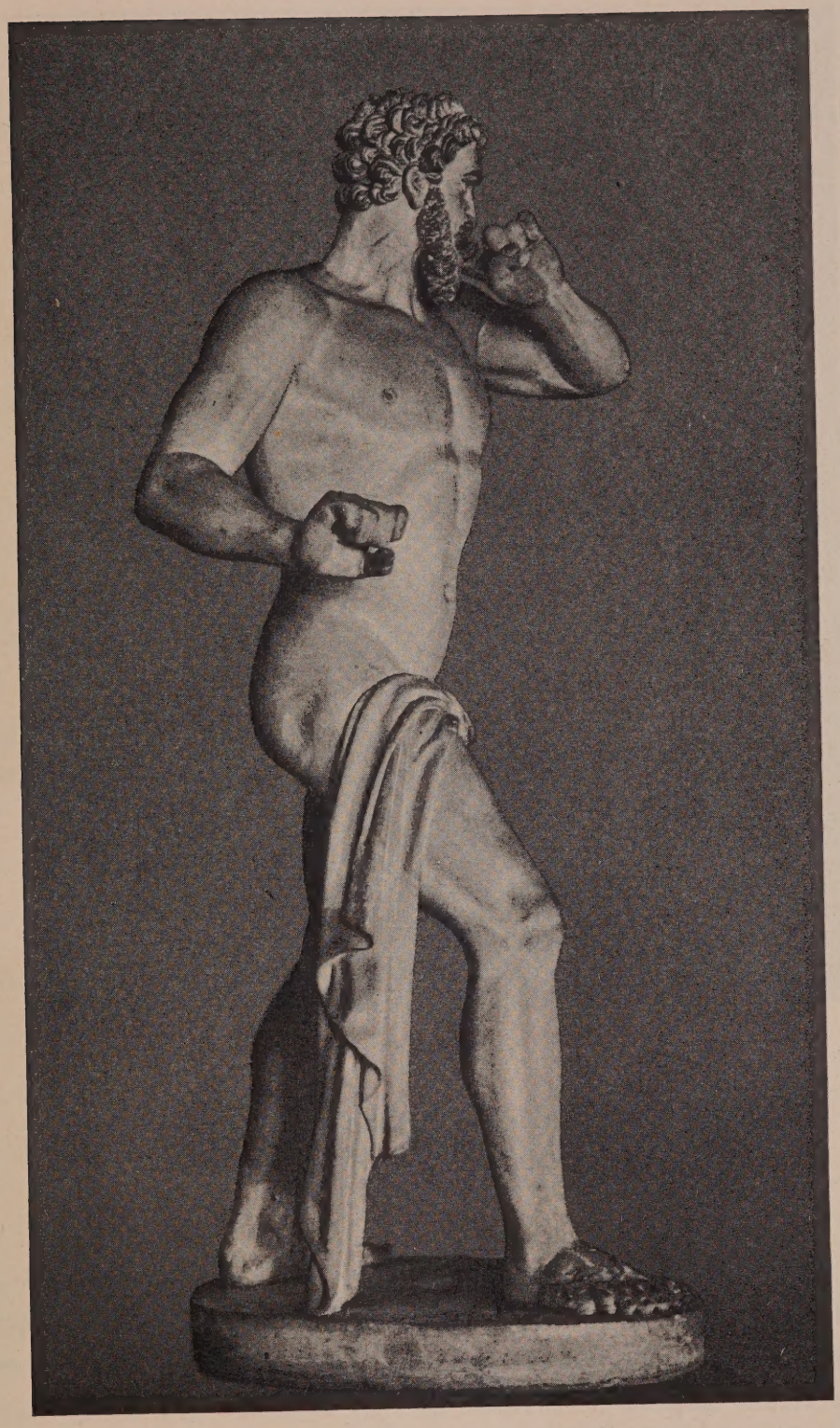
одѣвалъ людей въ платье, странно ихъ обезображивающее, въ варварскихъ вѣкахъ въ моды и обыкновенія вошедшее, но въ древнее, самою природою подаренное человѣчеству, сообразное лѣтамъ, полу, состоянію, климатамъ».

Въ этихъ взглядахъ сказывается совсѣмъ новая попытка реально воплотить старыя формы, придать античному видъ современнаго, а не только вспоминать о красотѣ его. Взгляды, выраженные Крыловымъ, считались безумiемъ. Письма Крылова въ Академію поражали профессоровъ, о чемъ сохранилось указаніе въ академическихъ бумагахъ. «Дары природы»—записано въ журналѣ—«вовлекли неопытность Крылова въ слишкомъ рѣшительныя сужденія по части художествъ и даютъ выраженіямъ его видъ нѣкоторой умышленной странности, чтобы себя отъ прочихъ отличить. Сія чувствительность и пылкость мыслей, по мнѣнію Президента, есть необходимый даръ художника, сколько способствуетъ ему достигать до высшей степени совершенства, если онъ покоритъ сію пылкость строгому разсудку и опыту, столько же напротивъ послужитъ ко вреду его таланта, если художникъ будетъ слѣпо предаваться необузданнымъ ея порывамъ».

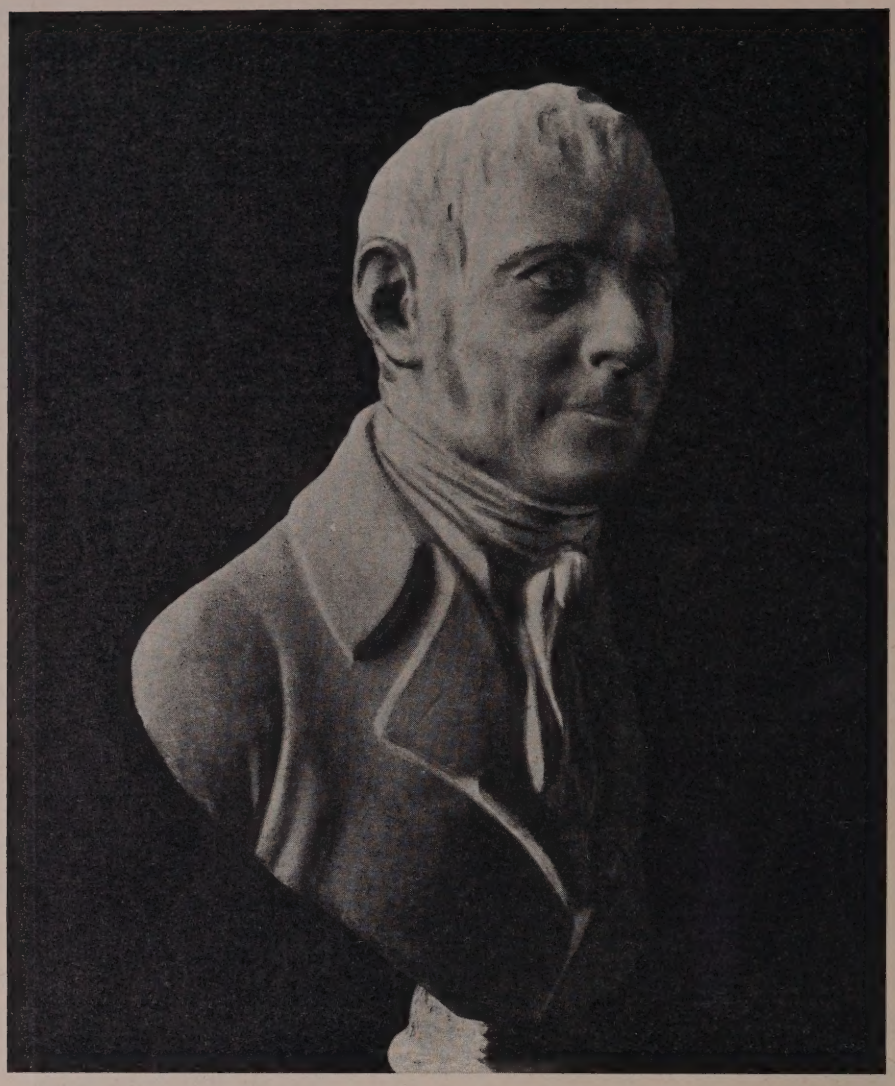
Дошедшія до насъ произведенія Крылова свидѣтельствуютъ о томъ, что его теоріи такъ же мало прилагались въ жизни, какъ и разсудочная философія Гальберга. Однако, можетъ быть, неизвѣстныя намъ его работы ярче выражаютъ его мечтанія.

Жизнь Михаила Григорьевича Крылова (1786—1850 г.) [1] почти та же, что и Гальберга. Вмѣстѣ съ нимъ онъ учится въ Академіи и ѣдетъ въ Италію въ 1818 г. Здѣсь они работаютъ у Кановы и Крыловъ исполняетъ «Гектора», какъ pendant къ Гальберговскому «Ахиллесу». Въ Римѣ онъ лѣпитъ монументъ графу А. И. Кутайсову, убитому въ Бородинской битвѣ. Вернувшись въ Россію, исполняетъ бюсты императора Николая I, купца Собакина и нѣкоторые наружные барельефы Михайловскаго дворца (1825 г.). Въ 1837 г., на званіе академика, онъ лѣпитъ «Бойца», находящагося въ Академіи, фигуру, соединяющую античную строгость съ живымъ натурализмомъ. *Стр. 195.* Здѣсь выражаются взгляды Крылова, его увлеченіе античнымъ міромъ и нелюбовь къ чуждой ему руссификаціи. За годъ до этого Логановскій и Пименовъ уже выставили своихъ «Парней», но Крыловъ не поддается всеобщему увлеченію и создаетъ не «русскаго бойца», заданнаго ему по программѣ, а римскаго нагого гладіатора,

[1] Матеріалы для его біографіи: «Описаніе замѣчательнѣйшихъ произведеній скульптуры», соч. Віардо. Спб. 1871 г., стр. 366—368; «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1825 г., ч. II, стр. 35—44; «Художественная газета» 1841 г., № 21 («Смѣсь»); П. Н. Петровъ. «Русскіе скульпторы» (брошюра); «Сынъ Отечества» 1816 г., № 11, стр. 167; «Вѣстникъ изящныхъ искусствъ» 1884 г. (Записки Гальберга); «Русскій Худож. Архивъ» 1892 г., стр. 31; Пыляевъ. «Старый Петербургъ», стр. 42; «Старые Годы» 1907 г., февраль, стр. 7 («Забытыя могилы»); «Словарь Русскаго Историческаго Общества» и Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1812 г., д. 90, 1826 г., д. 50, 1833 г., д. 83; Архивъ Имп. Общества Поощренія Художествъ, 1827 г.; Рукописное отдѣленіе Имп. Публичной библіотеки (бумаги Оленина); Архивъ М-ва Имп. Двора (рисунокъ Крылова 1841 г.). Онъ исполнилъ также, повидимому, неудачно, фигуры для одного изъ залъ Зимняго дворца, забракованныя комиссіей (Архивъ Акад. Худож. 1843 г., д. 69). Пыляевъ приписываетъ ему монументъ на могилѣ П. С. Потемкиной на Лазаревскомъ кладбищѣ.



Крыловъ. Боецъ. — 1837 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).



Алексѣй Воронихинъ. Бюстъ архитектора А. Н. Воронихина. Около 1810 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

трактованнаго такъ, какъ будто художникъ самъ его видѣлъ. Это интересный, но неудавшійся опытъ воспроизведенія въ реальномъ образѣ старыхъ формъ.

Декоративная скульптура также занимаетъ Крылова; онъ лѣпитъ въ 1812 г. украшенія Кронштадтской церкви св. Андрея, фигуру «Славы» для «памятника воинамъ» въ Грузинѣ *стр. 192*, погибшія нынѣ статуи Ботаническаго сада (1827—1828 г.) [1],

[1] Это были 4 группы и 4 статуи изъ алебастра; группы были выкрашены подъ бронзу, а статуи—въ бѣлый цвѣтъ. Въ настоящее время ихъ не существуетъ. Архивъ Акад. Художествъ, 1826 г., № 50 и Архивъ О-ва Поощренія Художествъ, 1827 г.

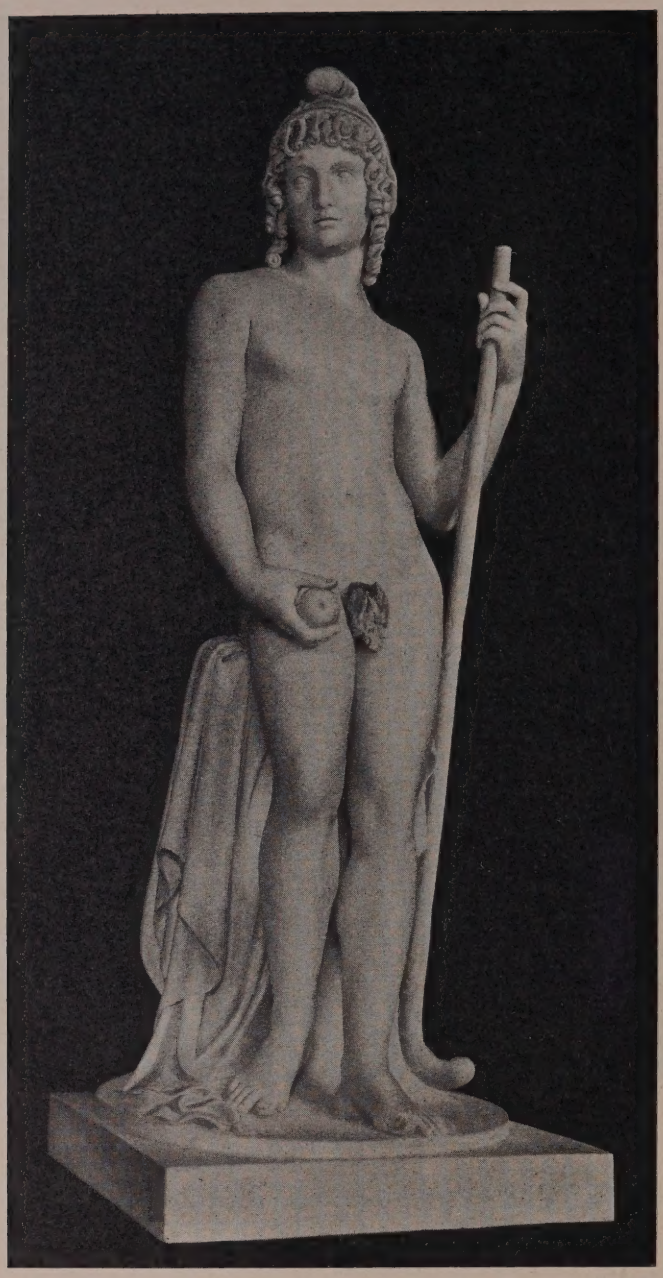
Алексѣй Воронихинъ. Бюстъ жены архитектора А. Н. Воронихина.—Около 1810 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

пять лѣпныхъ изображеній (1841 г.) надъ главнымъ входомъ церкви Введенія Богородицы на Петербургской сторонѣ.

Крыловъ остался одинокимъ; онъ тщетно пытался воплотить въ живой современности образъ былой красоты. Его историческій натурализмъ былъ совсѣмъ иначе выраженъ Демутомъ, придававшимъ національный, мѣстный характеръ воспоминаніямъ о прошломъ.

Зачатки реальнаго пониманія видны и въ двухъ превосходныхъ бюстахъ архи-

Борисъ Орловскій.
Парисъ.—1824 г.



Мраморъ.
(Музей
Александра III).

тектора А. Н. Воронихина и его жены *стр. 196, 197,* исполненныхъ племянникомъ его Алексѣемъ Воронихинымъ [1], бывшимъ впослѣдствіи модельмейстеромъ Императорскаго фарфороваго завода.

[1] Воронихинъ умеръ послѣ 1827 г. (См. свѣдѣнія въ «Сборникѣ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, стр. 535, 538, 557, 564 и «Императорскій фарфоровый заводъ», Спб. 1907, стр. 122 и 167).

Борисъ Орловскій въ мастерской Торвальдсена въ Римѣ.

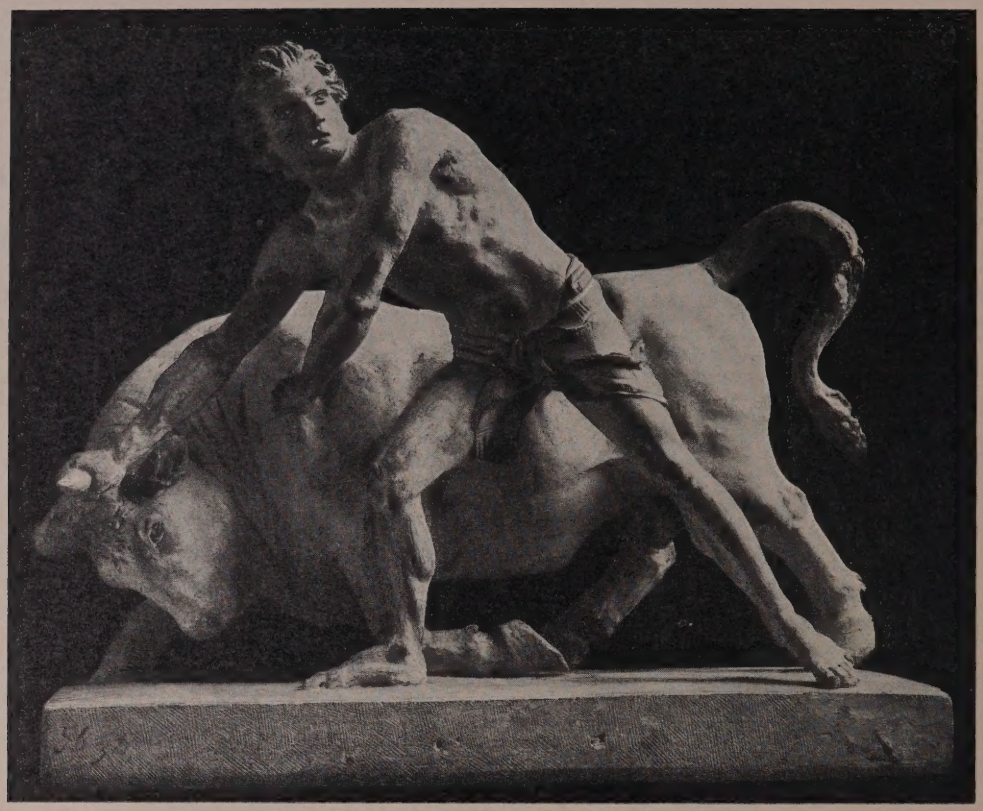
Карандашный рисунокъ М. Т. Маркова. (Собраніе С. С. Боткина).

XIX.

БОРИСЪ ИВАНОВИЧЪ ОРЛОВСКІЙ.

Если въ Гальбергѣ можно отмѣтить сдержанные мечтательные порывы, то въ Орловскомъ завершились исканія героическихъ мечтателей. Понятно, по традиціямъ классической школы, это еще ученикъ Мартоса, но безконечная пропасть раздѣляетъ ихъ творчества.

У Мартоса — грустная грація, у Орловскаго — жизнерадостная красота. Люди Мартоса всегда томно вздыхали надъ могилами о потерянномъ идеалѣ; здоровые тѣломъ, они тосковали о чемъ то. Орловскій нашелъ красоту счастія; всѣ его люди— герои, живущіе полной жизнью. Все, кажется ему, смѣется и ликуетъ, все стремится наслаждаться. Но благовоспитанные боги и люди нѣжно и изящно выражаютъ



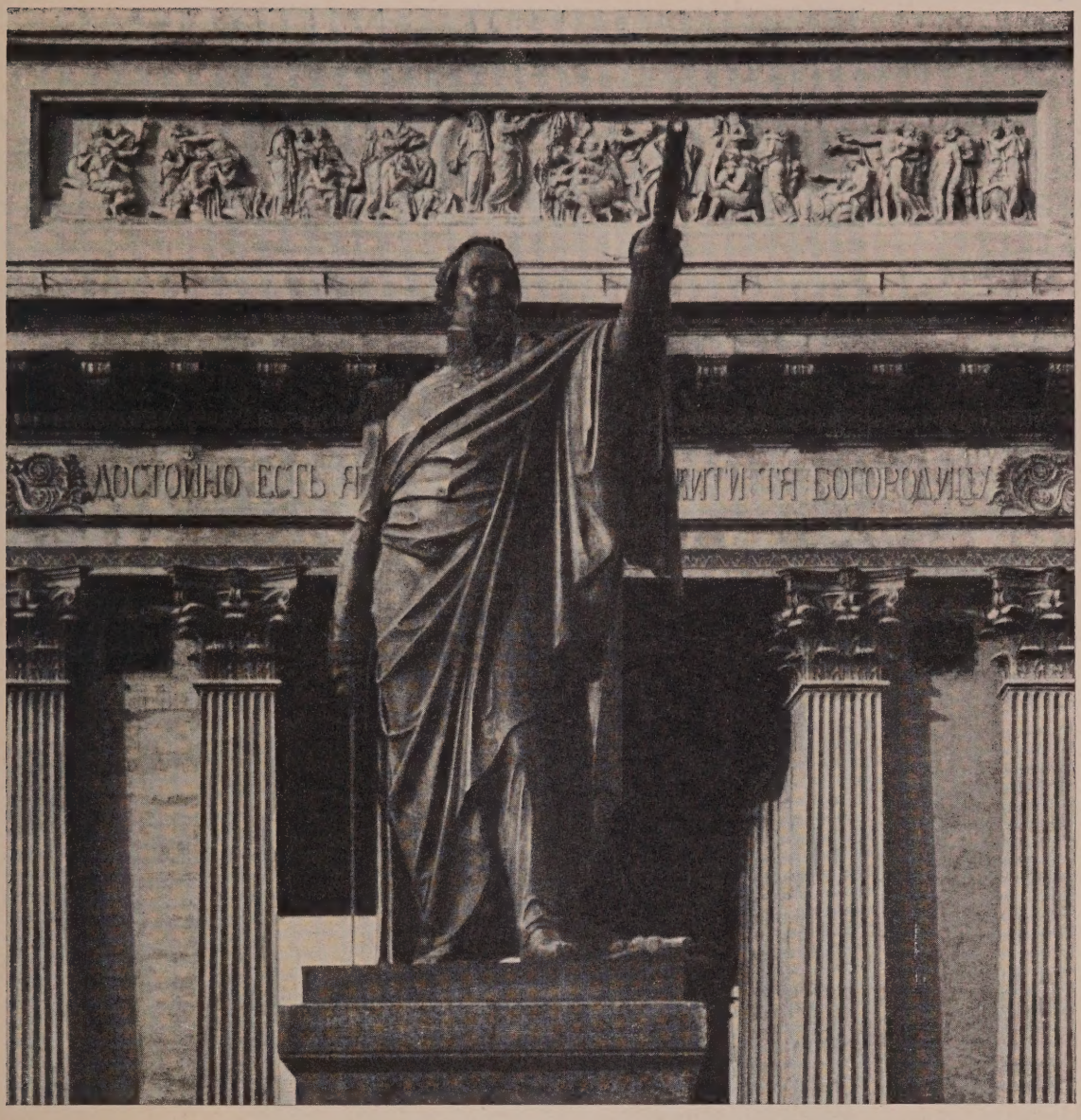
Борисъ Орловскій. Янъ Усмарь.—1831 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

радость бытія. Даже Янъ Усмарь, желѣзными мускулами останавливая разъяреннаго быка, принимаетъ красивыя позы. *Стр. 200.* Но въ этихъ сдержанныхъ, выхоленныхъ тѣлахъ бьется горячая кровь романтиковъ.

Вотъ отчего у Орловскаго всѣ наружно спокойны, оживлены внутреннимъ огнемъ. Это тотъ же порывъ Карла Брюллова, эффектная мелодрама и красивый жестъ.

Борисъ Ивановичъ Смирновъ, или Орловскій (1792—1838 г.) [1], какъ его прозвали,

[1] Матеріалы для его біографіи: «Художественная газета» 1837 г., № 17 и 18, стр. 279 и № 24, 1838 г. № 1, стр. 8–12, 1840 г. № 19, стр. 28—30; «Отечественныя Записки» 1822 г., XII, 287—289; «Мѣсяцесловъ» 1840 г.; «Московскія Вѣдомости» 1829 г., № 10, стр. 449; «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу». Спб. 1838 г., ч. II, стр. 49; П. Н. Петровъ. «Русскіе скульпторы» (брошюра); «Словарь достопамятныхъ людей земли русской» Бантышъ-Каменскаго. Спб. 1847 г.; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; «Описаніе замѣчательнѣйшихъ произведеній скульптуры», соч. Віардо. Спб. 1871, стр. 369 — 370; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; И. Н. Божеряновъ. «Невскій Проспектъ». Спб. 1903, ч. II, стр. 423; Бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г.; Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. № 1, д. 9, л. 20, 31, 45, 51. Кромѣ

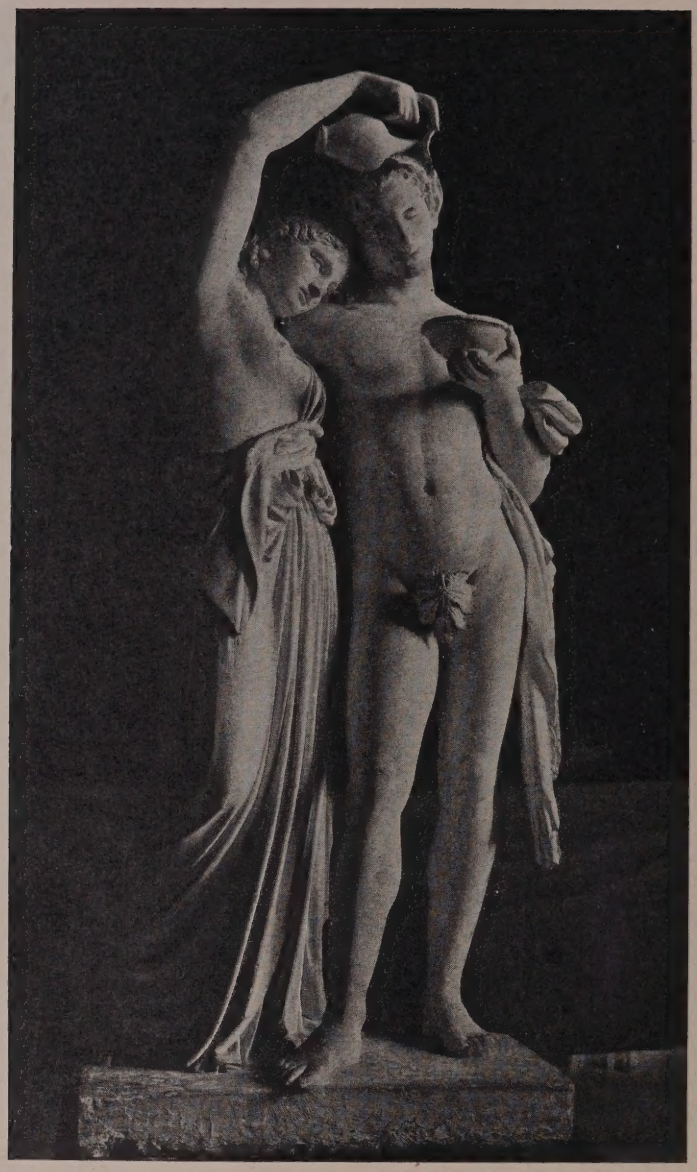


Борисъ Орловскій. Памятникъ Кутузову передъ Казанскимъ соборомъ въ Спб. 1831—1832 г.

былъ крѣпостной полковника Шатилова. Въ 1807 г. онъ пріѣзжаетъ въ качествѣ мастерового въ Москву, въ мастерскую Сантина Петровича Кампіони. Пробывъ у

указанныхъ въ текстѣ, имъ исполнены слѣдующія работы: 7 моделей геніевъ и фигура Александра Невскаго (1837 г.) для воротъ Московской заставы; фигура гренадера (вмѣстѣ съ Ковшенковымъ), заказанная Государыней (1837 г.); статуя Мадонны (осталась, за смертью Орловскаго, неоконченной). «Фавнъ и вакханка» и «Сатиръ» въ мраморѣ были закончены послѣ смерти Орловскаго—Гальбергомъ, Парисъ—въ двухъ экземплярахъ—Трискорни и Савельевымъ.

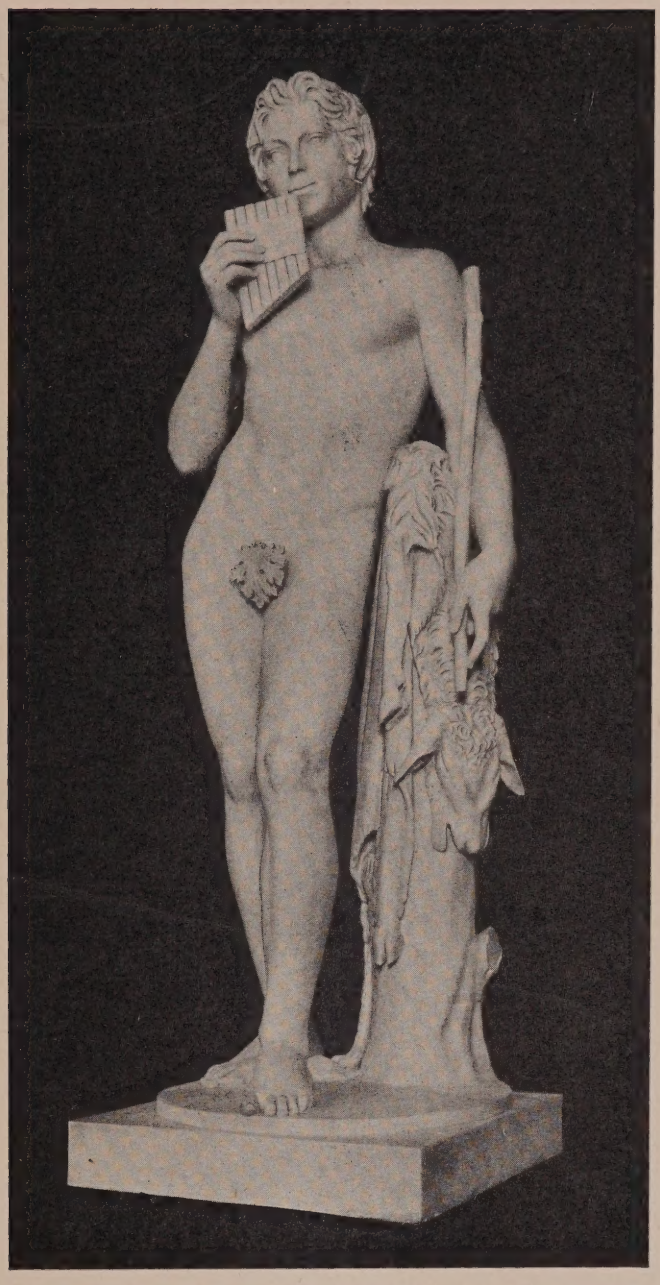
Борисъ Орловскій.
Сатиръ и вакханка.



1829 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

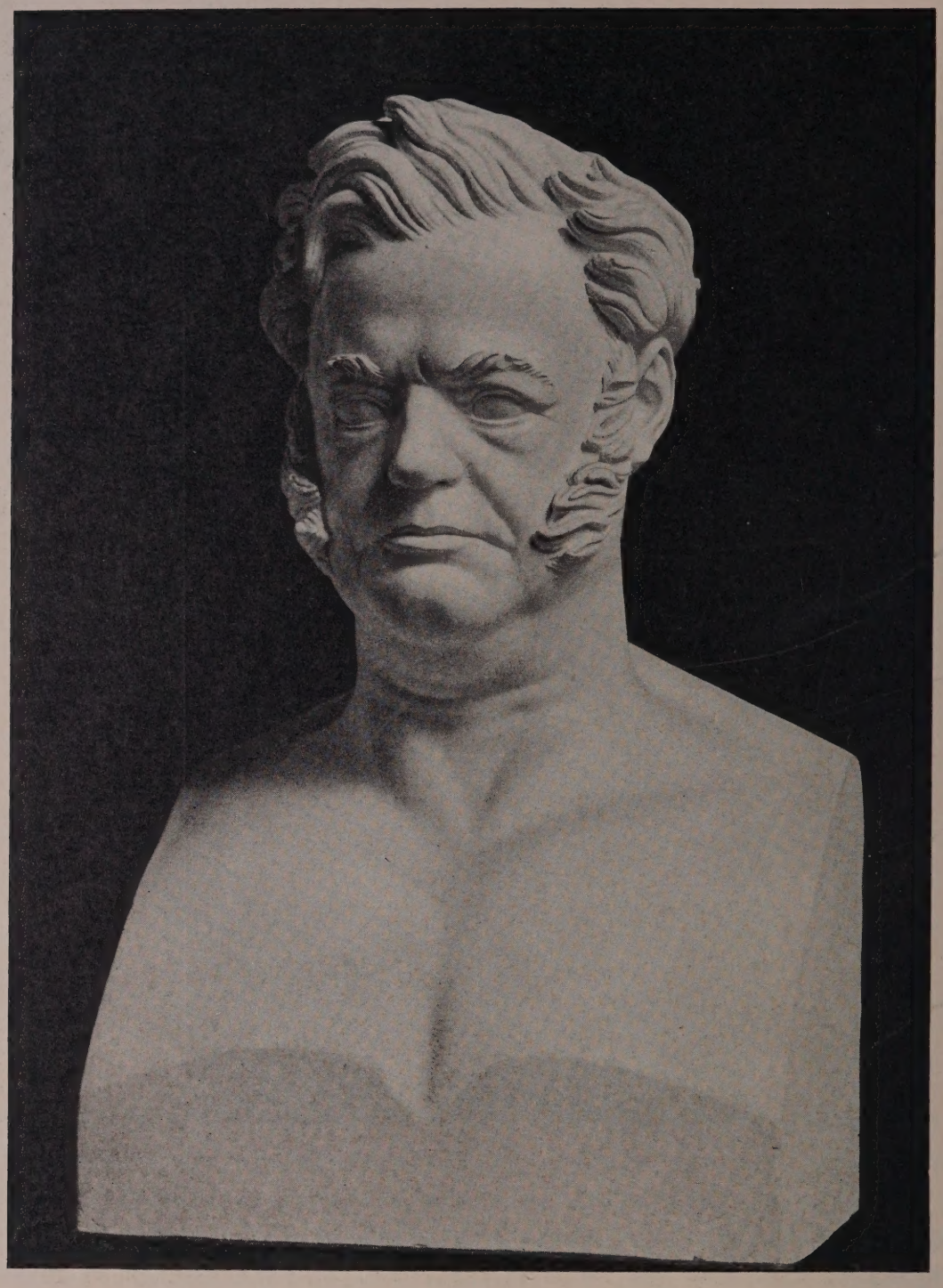
него семь лѣтъ, онъ ѣдетъ въ Петербургъ и еще шесть лѣтъ работаетъ у Трискорни. По словамъ его современника: «можно сказать, что всѣ мраморныя произведенія, вышедшія изъ мастерской сего послѣдняго, суть рѣзца Бориса Орловскаго». Здѣсь онъ много работаетъ, копируетъ бюстъ Александра I Мартоса, который подноситъ его Государю, и Орловскій принятъ въ 1822 г. въ Академію, а черезъ годъ посланъ за границу. Въ Римѣ онъ поступаетъ въ мастерскую Торвальдсена, исполняетъ колоссальный бюстъ императора Александра I, находящійся въ Сенатѣ, копируетъ античные оригиналы: «Боргезскаго бойца», «Аполлона», «Псовъ», «Льва» и «Торсъ бельведерскій». Въ этомъ изученіи античнаго міра сразу уже сказывается вкусъ Орловскаго.

Борисъ Орловскій.
Сатиръ.—1824 г.



Мраморъ.
(Музей
Александра III).

Развитіе его таланта идетъ ровно и спокойно по избранному пути. Въ 1824 г. онъ исполняетъ «Париса» *стр. 198* и «Сатира» *стр. 203,* находящихся въ Музеѣ Имп. Александра III, а черезъ пять лѣтъ заканчиваетъ прелестную группу «Сатиръ и вакханка». *Стр. 202.* Въ этомъ произведеніи талантъ его достигаетъ апогея: все здѣсь спокойно, изысканно просто и граціозно. Нѣжный ритмъ тѣлъ, которыя жмутся другъ къ другу, красивый жестъ руки вакханки, льющей вино изъ кувшина, показываютъ въ Орловскомъ опытнаго мастера.



Мануйловъ. Портретъ литейщика Екимова.—1837 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Нормоновъ. Императоръ Николай I.—До 1832 года. Мраморъ.
(Академія Художествъ).

Въ 1829 г. онъ возвращается въ Россію, избирается вскорѣ профессоромъ за «Яна Усмаря, укрощающаго быка» (1831 г.) *стр. 200,* и пользуется любовью и участіемъ императора Николая. Въ 1829 г. Государь поручаетъ ему исполненіе статуй Барклая и Кутузова, находящихся передъ Казанскимъ соборомъ. Черезъ три года художникъ заканчиваетъ свою работу, выразивъ въ монументахъ народнымъ героямъ эпическое спокойствіе торжествующей силы. *Стр. 201.* Въ это же время Орловскій заканчиваетъ Ангела, украшающаго «гранитный исполинъ»—Александровскую колонну. Въ 1833 г. онъ рубитъ въ мраморѣ «группу цвѣтовъ» и подноситъ ихъ императрицѣ. Кромѣ портретовъ Александра I, которые нѣсколько разъ повторяются имъ, Орловскій дѣлаетъ бюсты Н. В. Шатилова и архитектора Мейера. Жизнь его течетъ спокойно, въ почетѣ всѣхъ окружающихъ. Ученики его, Александръ Михайловичъ Мануйловъ († 1841 г.)[1] и Михаилъ Николаевичъ Щадиловъ (1819—1842 г.)[2] мало чѣмъ замѣчательны. Первый изъ нихъ, авторъ довольно скучной группы «Икаръ и Дедалъ» (1833 г.), былъ недурнымъ портретистомъ, какъ видно по его бюсту популярнаго нѣкогда литейщика Якимова, находящагося въ музеѣ Академіи Художествъ. *Стр. 204.* Надо замѣтить, что Мануйловъ былъ не единственнымъ заурядным скульпторомъ, которому на ряду съ тоскливыми и бездарными группами случалось создавать удачные портреты. Ничѣмъ не выдѣлившійся Петръ Нормоновъ оставилъ намъ очень любопытный мраморный бюстъ молодого Императора Николая I. *Стр. 205.* Произведенія Щадилова намъ неизвѣстны.

[1] Матеріалы для его біографіи: «Выставка въ Академіи Художествъ въ 1833 г.». Спб. (брошюра); П. Н. Петровъ. «Русскіе скульпторы». Спб. 1863 г.; Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863 г., стр. 162; «Описаніе замѣчательнѣйшихъ произведеній скульптуры», соч. Віардо. Спб. 1875 г., стр. 379; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; Архивъ М-ва Имп. Двора, опись 341/501, дѣло 215. Имъ исполнены еще слѣдующія работы: «Построеніе ковчега» и «Іоаннъ въ пустынѣ» (два барельефа); фигуры «Марса» и «Меркурія» на парадную лѣстницу Зимняго дворца и нѣсколько копій съ античнаго. [2] Матеріалы для его біографіи: «Художественная газета» 1836 г., № 9 и 10, стр. 142; П. Н. Петровъ. «Русскіе скульпторы». Спб. 1863 г. (брошюра); «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», т. II, стр. 285, 310, 345, 353, 354, 375 и 386. Имъ исполненъ въ 1836 г. барельефъ «Евполнъ и Геркулесъ».

Аллея скульптуры въ Лѣтнемъ саду въ Спб.

XX.

СКУЛЬПТУРНАЯ КРАСОТА ГОРОДА.

Подобно тому, какъ живопись въ эпохи расцвѣта всегда играла роль въ декоративныхъ замыслахъ созидателей памятниковъ искусства, такъ и скульптура во всѣ времена имѣла свое украшающее значеніе. Каждое произведеніе ваянія значительно и цѣнно не только какъ отвлеченное созданіе, но и какъ часть декоративнаго замысла художника. Начиная съ каменныхъ бабъ, которыхъ нельзя представить иначе, какъ на фонѣ равнины, и кончая какимъ нибудь стройнымъ орнаментомъ empire скульптурныя созданія всегда составляли неразрывную часть съ окружающей ихъ

Флора. Мраморная статуя въ Лѣтнемъ саду въ Спб.

Ночь. Мраморная статуя въ Лѣтнемъ саду въ Спб.

Амуръ и Психея. Мраморная статуя въ Лѣтнемъ саду въ Спб.

обстановкой. Каменная баба имѣла смыслъ и значеніе только въ скучной степи, и фризъ empire только на фонѣ предмета временъ Имперіи. Однако, законъ этотъ, непреложный по отношенію къ произведеніямъ ремесленнаго характера, мѣняется въ корнѣ, когда вопросъ касается подлиннаго искусства.

Памятникъ петровскаго времени, стоящій передъ Михайловскимъ замкомъ Павла I, египетскіе сфинксы *стр. 217* на фонѣ Академіи Художествъ середины 18-го вѣка и фальконетовскій «гигантъ на бронзовомъ конѣ» передъ Захаровскимъ адмиралтействомъ,—развѣ это не краснорѣчивыя доказательства того, что всѣ эпохи и стили въ красивыхъ образцахъ родственны между собою?

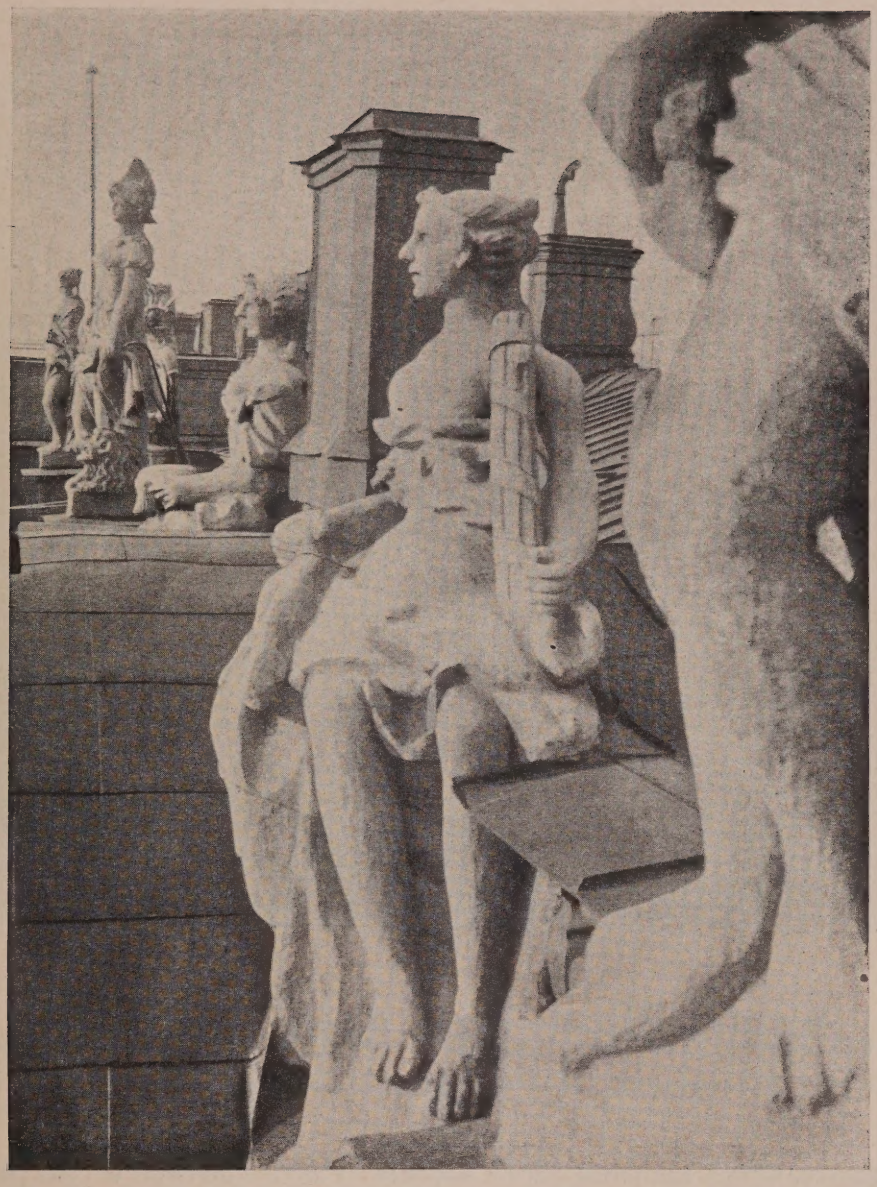
И развѣ соборъ св. Марка въ Венеціи заставляетъ насъ жалѣть, что не въ одинъ и тотъ же годъ и не однимъ и тѣмъ же геніемъ созидалась красота этого храма? Только произведеніе ремесленнаго характера, не имѣющее печати индивидуальности, нуждается въ соотвѣтствующемъ ему фонѣ и обстановкѣ, которые допол-

Флора. Мраморная статуя въ Лѣтнемъ саду въ Спб.

Каменная статуя на кровлѣ Зимняго дворца въ Спб.
Около 1760 г. Нынѣ статуя уничтожена и замѣнена новой, отлитой изъ свинца.
(Съ фот. Біанки, снятой въ 1860 г. Собств. Музея стараго Петербурга въ Спб.).

няютъ то, чего въ немъ нѣтъ. И только такое произведеніе задыхается въ музеѣ или въ чуждой ему комнатѣ, такъ какъ вполнѣ отвлеченно, само по себѣ, независимо отъ среды оно не существуетъ.

Но все то, что носитъ печать талантливой руки художника или яркое отраженіе эпохи, живетъ своей особой жизнью и не нуждается въ аккомпанементѣ окру-



Группа каменныхъ статуй на кровлѣ Зимняго дворца.
Около 1760 г. Нынѣ всѣ уничтожены и замѣнены новыми, отлитыми изъ свинца. (Съ фот. Біанки, снятой въ 1860 г. Собств. Музея стараго Петербурга въ Спб.).

жающаго. И потому совершенно безразлично, поставить ли монументъ временъ возрожденія на площади барокко, или на фонѣ домовъ, построенныхъ Ольбрихомъ. Блестящіе примѣры такого допустимаго совмѣстительства встрѣчаются на каждомъ шагу. И если мы разсмотримъ красивыя площади обѣихъ русскихъ столицъ, да и все то, что намъ кажется такъ сроднившимся съ русской природой, то найдемъ много убѣди-

Фонтаны «Большого грота» Петергофскаго дворца.

тельныхъ доказательствъ правоты этого мнѣнія. Развѣ «антики и статуи и на подобіе античныхъ» не прекрасны на самыхъ разнообразныхъ фонахъ: передъ каскадомъ Петергофскаго дворца *стр. 214* или въ холодныхъ нишахъ Петербургскаго Сената. *Стр. 226.* Развѣ не любимъ мы и не считаемъ роднымъ ложно-классическій памятникъ Минину и Пожарскому на фонѣ кремлевскихъ стѣнъ старой Москвы? Развѣ не любуемся статуей Щедрина и Мартоса на фонѣ дворца Растрелли, развѣ не радуемся льву въ стилѣ эпохи возрожденія передъ Елисаветинскимъ зимнимъ дворцомъ, развѣ не умиляемся передъ греческими храмами, обелисками и плакальщицами среди бѣлыхъ стволовъ русскихъ березъ въ усадебныхъ паркахъ и на кладбищахъ? Все потому, что красива природа и подлинно прекрасны произведенія Растрелли, Щедрина, Мартоса или хотя бы какого нибудь «анонима». И потому еще, что художники, созидавшіе ихъ, несмотря на всѣ свои разнообразныя индивидуальности, род-

Декоративная скульптура на домѣ «маршалка бывшаго князя Меншикова».
Нынѣ зданіе Архива Военно-учебныхъ заведеній въ Спб.—Около середины 18-го вѣка.

ственны между собою тѣмъ таинственнымъ родствомъ, что существуетъ между всѣми искусствами...

Русскій народъ былъ всегда надѣленъ огромнымъ декоративнымъ вкусомъ, сказавшимся во всѣхъ произведеніяхъ его творческаго духа. Кустарная рѣзьба, украшающая избы захолустныхъ деревень, пряная размалеванность самодѣльныхъ игрушекъ, сочная живописность русской пѣсни и музыки не столь самоцѣльны, какъ украшающи. Иначе говоря, они созданы дополнять другъ друга, сливаясь въ одну общую гармонію.

Иностранцы, пріѣхавшіе въ Россію, быстро усвоили вкусы русскаго человѣка, умѣло и умно примѣнились къ его желаніямъ. И скульптура, какъ украшеніе площадей и какъ декорація архитектуры скоро прочно привилась въ Петербургѣ,

Декоративная скульптура на Петербургскомъ домѣ конца 18-го или начала 19-го вѣка.
(На 1-й линіи Вас. Острова въ Спб.).

Москвѣ и даже въ медвѣжьихъ углахъ провинціи. Скульптурой украшали крыши домовъ и стѣны зданій, площади улицъ и поверхность водъ; богато уснащали всѣ выпуклости домовъ масками, каріатидами, орнаментами. Ставили памятники императорамъ и великимъ людямъ, надмогильныя украшенія не только надъ прахомъ людей, но даже любимымъ собачкамъ. Къ сожалѣнію, до сихъ поръ еще остаются загадкой даже имена авторовъ тѣхъ сравнительно немногихъ работъ, что дошли до нашего времени. А вѣдь далеко не ремесленнаго характера произведенія «анонимныхъ» авторовъ скульптуръ храма въ Дубровицахъ подъ Москвою, или дивныя маски и барельефы на петербургскомъ «домѣ маршалка бывшаго князя Меншикова», нынѣ зданія Архива Военно-учебныхъ заведеній *стр. 215,* не говоря уже о сотняхъ менѣе значительныхъ барельефовъ, узоровъ и масокъ на фасадахъ частныхъ домовъ. И хоть мы знаемъ имена Прокофьева, Пименова-отца, Демута, Теребенева и другихъ, исполнявшихъ декоративныя работы, но въ большинствѣ случаевъ трудно установить гдѣ кончается авторство одного мастера и начинается авторство другого. Такъ подчинены общему замыслу и стилю эти художники, работавшіе подъ руководствомъ архитекторовъ.

Даже работы извѣстныхъ скульпторовъ кажутся намъ, вслѣдствіе этого, «анонимами».

Таковы статуи и барельефы Сената и Публичной библіотеки, исполненные Пименовымъ, Демутомъ, Соколовымъ, Токаревымъ, Ленэ, Свинцовымъ и Устиновымъ;

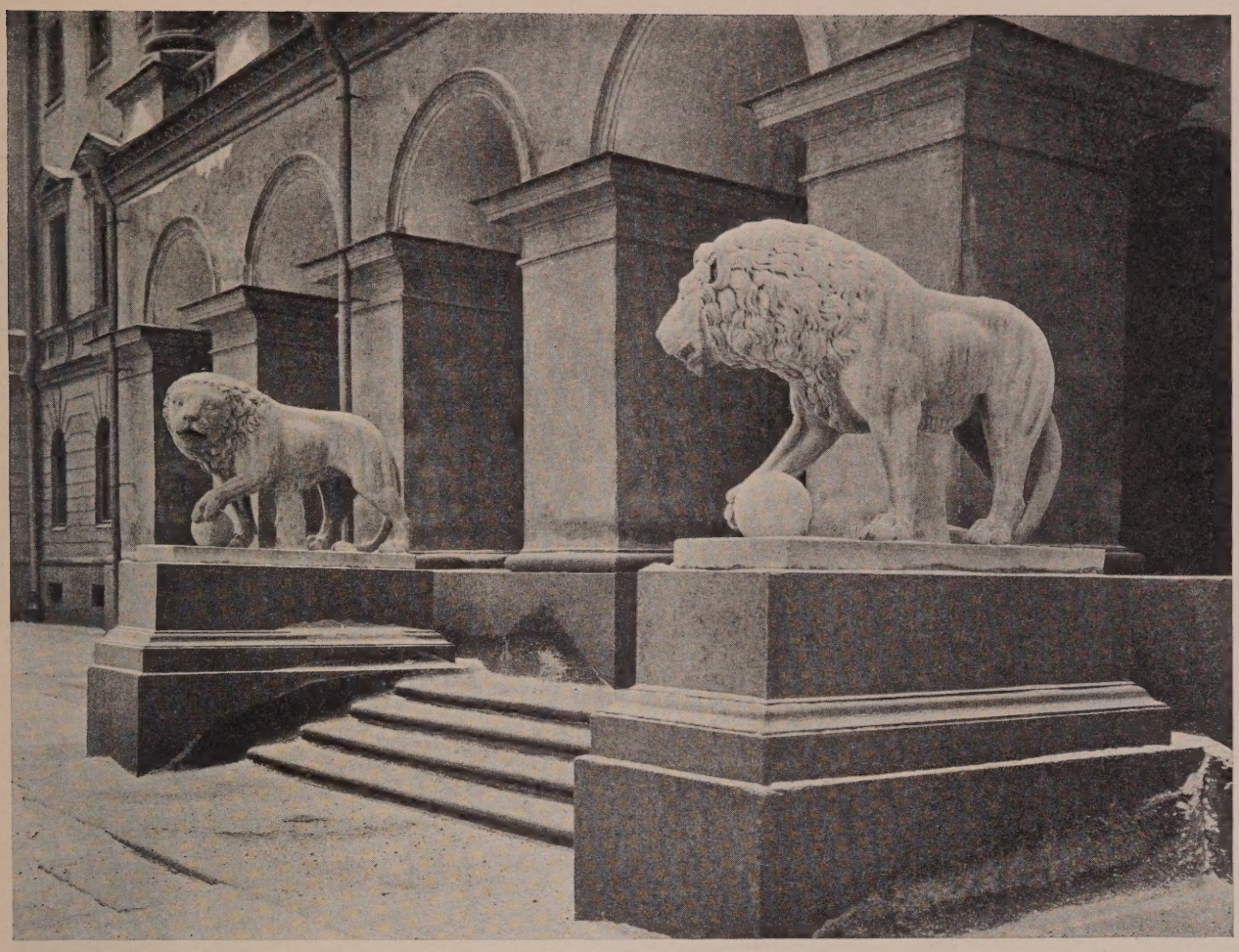
Египетскій сфинксъ передъ Академіей Художествъ въ Спб.

таковы и барельефы Михайловскаго дворца (Пименовъ и Демутъ), рельефы и фигуры Александринскаго театра (Пименовъ, Демутъ, Трискорни), барельефы подмосковной кн. Голицына «Кузьминки» и множество другихъ. Большинство этихъ украшеній наружныхъ фасадовъ домовъ и площадей города были исполнены въ царствованіе Александра I. Императоръ и всѣ его приближенные такъ заботливо относились ко всему, что касалось парадной, показной стороны жизни и, естественно, что художникамъ открывалось обширное поле для работы. И грустно теперь, что столько пышнаго великолѣпія, созданнаго отъ Петра до Николая погибло отъ варварской небрежности. Вѣдь исчезли изъ нишъ Александровскаго театра фигуры музъ, вѣдь замѣнены уже якорями каменные гиганты Щедрина и Анисимова, расположенные на выступахъ Адмиралтейства.

Павелъ Соколовъ. Банковскій мостъ въ Спб.—1825 г.
(Фот. журнала «Старые Годы»).

Скульптурное убранство зданій и площадей примѣнялось очень часто, начиная съ петровскаго времени и кончая царствованіемъ Николая Павловича. Извѣстно, что въ эпоху Петра Великаго Растрелли старшій исполнилъ «большой фосадъ въ саду противъ аннинъ-гофа», свинцовыя статуи для Лѣтняго сада, что Оснеръ лѣпилъ статуи для грота въ Лѣтнемъ саду, а Симонъ и Пино «фигуры басней Эзоповыхъ» (1729 г.) для Петергофа. Однако, большинство произведеній ранняго времени погибло отъ огня или небрежности людей. Сгорѣли статуи Земцова на старой академической башнѣ, свалены въ подвалы Зимняго дворца статуи, когда то стоявшія какъ лѣсъ на его крышѣ; исчезли аллегорическія фигуры «Марса», «Беллоны», «Минервы» и «Геркулеса» изъ нишъ стараго Арсенала; погибла Минерва, украшавшая куполъ Академіи Художествъ.

Но остался еще Петергофъ и радужно прекрасное войско боговъ и богинь, купаю-



Трискорни. Львы на подъѣздѣ дома кн. Лобанова-Ростовскаго, нынѣ Военнаго Министерства въ Спб.—1810 г.

щихся въ водяныхъ брызгахъ каскадовъ. *Стр. 214.* Еще стоятъ полуразрушенные памятники кладбищъ, грустно глядятъ изъ за унылаго лѣса обнищалыхъ деревьевъ. Еще живутъ и смѣются мальчуганы Витали на площадяхъ Москвы и на воротахъ московскаго Воспитательнаго дома. *Стр. 223, 224, 225.* И еще смотрятъ, сердясь на бурливую Неву, застывшіе львы на Дворцовой набережной. И античныя статуи Петергофа, рядомъ съ барочнымъ дворцомъ Растрелли и хвойными деревьями русскаго Сѣвера—развѣ не красивые это анахронизмы, убѣждающіе въ томъ, что въ искусствѣ и въ жизни все хорошее всегда хорошо? И надо совсѣмъ позабыть объ историзмѣ, объ ensemble'ѣ и о декоративномъ единствѣ, когда идетъ рѣчь о красотѣ большого города. Надо вспомнить, какъ хороши и какъ «случайны» русскіе памятники: Петръ I Растрелли,

Быки у входа въ С. Петербургскія бойни.

Первая четверть 19-го вѣка.

Фальконэ и Жака (Кронштадтъ), Суворовъ Козловскаго, Румянцевъ Рашетта (Глуховъ), Потемкинъ Мартоса (Херсонъ), Мининъ и Пожарскій передъ стѣнами Кремля.

А хрупкій, рожденный въ Италіи, извѣтрившійся мраморъ надмогильныхъ гробницъ, зябнущій въ Россіи въ снѣгахъ и дрожащій подъ осенними дождями?...

Если теперь прослѣдить въ исторической послѣдовательности созиданіе украшеній русскихъ городовъ и, главнымъ образомъ, Петербурга, то мы увидимъ рядъ

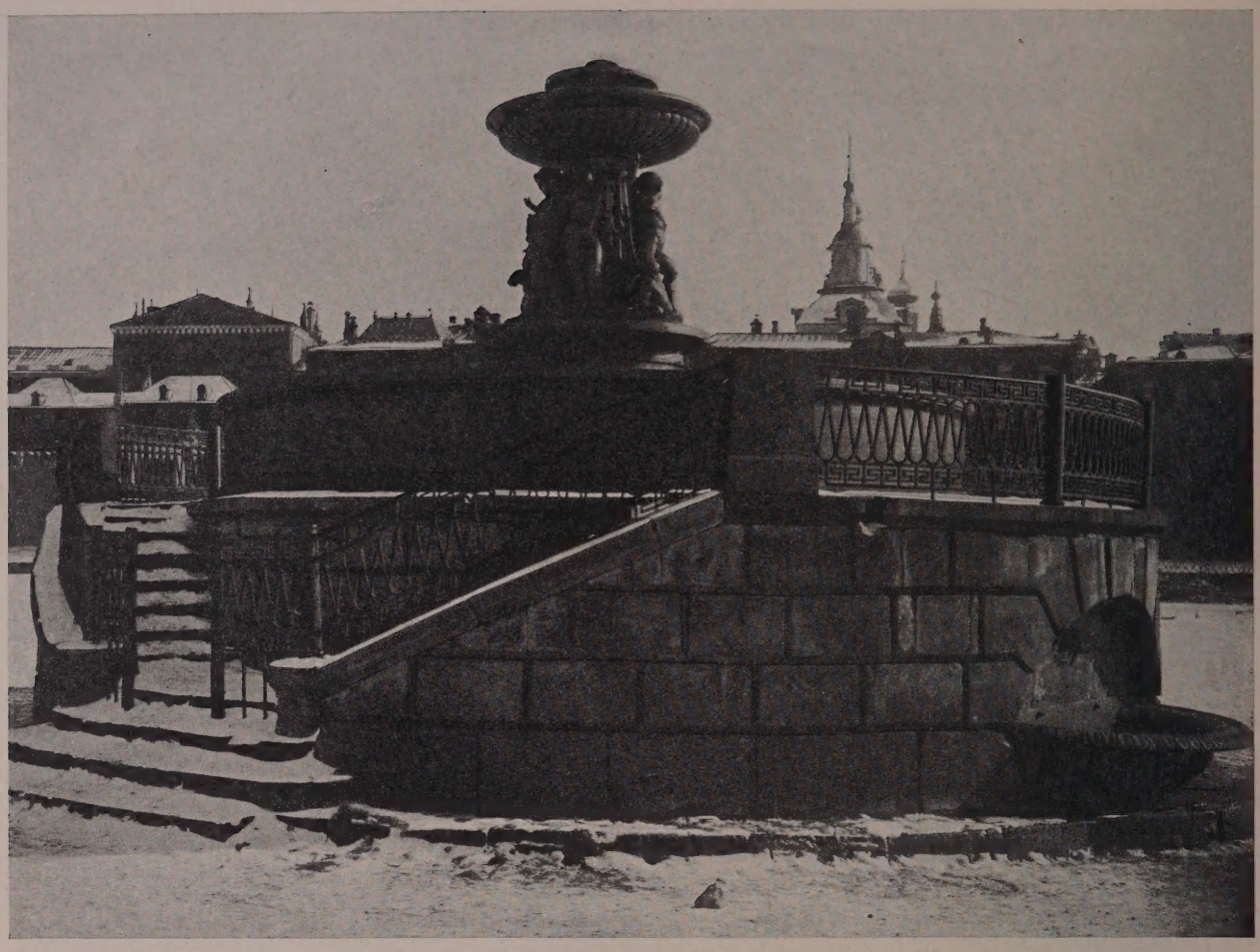
Камберлень. Декоративная скульптура ростральной колонны у Биржи въ Спб.—1809 г.

Маска оконнаго замка на домѣ Бенуа въ Спб.
Около 1800 года.

интереснѣйшихъ перемѣнъ во взглядахъ художниковъ на декоративное значеніе скульптуры. Въ первые годы существованія столицы еще живы были въ Россіи причудливыя мечтанія французскихъ и италіанскихъ сановниковъ, такъ умѣло и умно сочетавшихъ красоту природы съ вычурными выдумками человѣческой фантазіи. Пышныя статуи, что украшали роскошные сады Италіи, перевезенныя въ убогіе парки русскаго сѣвера показались еще пышнѣе и величественнѣе, почудились именно небесными богами, сошедшими на скромную землю и торжественно бродящими среди ничтожныхъ маленькихъ людей. Замыселъ художниковъ создать контрастъ между красотой простоты природы и красотой дерзностнаго мечтанія — барочной статуей въ русскомъ Лѣтнемъ саду — сталъ еще ярче и убѣдительнѣе. Вотъ почему

Витали. «Воспитаніе». Правая группа на воротахъ Воспитательнаго дома въ Москвѣ. 1823—1828 г.

истыми подлинными богинями казались фигуры группы Барато «Миръ со Швеціей», что такъ долго стояла во дворцѣ Лѣтняго сада, вотъ почему дивной сказкой мерещились въ томъ же саду статуи въ гротахъ или тѣ головы въ шлемахъ, что такъ дерзостно и гордо красуются подъ окнами въ «домѣ маршалка» на Университетской набережной. Въ царствованіе Елисаветы, Растрелли сынъ и его послѣ-



Витали. Фонтанъ на Театральной площади въ Москвѣ.—1835 г.

дователи, воздвигавшіе дворцы, столь же вдохновенно мечтали о какихъ то торжественныхъ видѣніяхъ. Статуи на крышѣ Зимняго дворца *стр. 212, 213,* варварски замѣненныя въ недавніе годы грубыми поддѣлками и лежащія донынѣ въ темныхъ дворцовыхъ подвалахъ кажутся какъ бы упавшими съ неба богами и богинями, съ удивленіемъ, презрѣніемъ и царственной усмѣшкой глядящими на своихъ покорныхъ подданныхъ людей, что гуляютъ тамъ на землѣ, у подножія дворца и только издали смотрятъ на боговъ, что такъ далеки отъ нихъ и такъ близки къ небу. Въ этомъ замыслѣ соединить грозное величіе очертаній съ той бездной разстоянія, что отдѣляетъ зрителя отъ украшенія дома, есть глубокая мудрость, которая была только у художниковъ-декораторовъ первой половины 18-го вѣка. Съ воцареніемъ Екатерины Великой стиль домовъ сталъ проще и изысканнѣе; изломанныя линіи Елисаветинскихъ чуда-

Витали. Фонтанъ на Лубянской площади въ Москвѣ.—1835 г.

чествъ уступили мѣсто стройнымъ пропорціямъ закономѣрной красоты; нелѣпость, которая такъ нравилась прежде, теперь показалась излишней и обременительной и классицизмъ началъ шагъ за шагомъ завоевывать умы русскихъ людей.

Вмѣсто толпы боговъ, тѣсняшихся на крышахъ зданій, и аллегорическихъ фигуръ, жмущихся въ нишахъ домовыхъ стѣнъ, — появились простые силуэты клас-

Арка зданій Сената и Синода въ Спб.
1827—1835 г.

сическихъ трехъ статуй на фронтонѣ, да изящные барельефы на фризѣ, чуть чуть оживляющіе надменную холодность греческихъ храмовъ. Прежде декораторы грезили силуэтами на фонѣ неба или сада, теперь захотѣлось ритма тихо движущихся фигуръ на спокойныхъ плоскостяхъ, нѣжныхъ выявленій и контуровъ на мраморныхъ доскахъ. Стали примѣнять живописные барельефы trompe oeil, что такъ подходило къ деликатнымъ очертаніямъ женскихъ и юношескихъ тѣлъ «на манеръ античный». И когда стиль Имперіи сталъ господствующимъ въ Россіи, то не только дворцы и гигантскія зданія, въ родѣ Биржи или «ростральныхъ колоннъ» *стр. 221,* или мосты *стр. 218,* но даже маленькіе особняки Петербурга *стр. 216,* Москвы и провинціи украсились рельефными орнаментами, масками и фигурами людей. Двѣнадцатый годъ внесъ новые вкусы въ декоративныя мечтанія архитекторовъ и скульпторовъ.

Въ прежнія времена только какъ рѣдкость встрѣчались арматуры — военныя эмблемы, какъ украшеніе домовыхъ стѣнъ, какъ мы видимъ это на «домѣ мар-

Главныя ворота С. Петербургскаго Адмиралтейства. 1806 — 1810 г.

Монферранъ. Александровская колонна на Дворцовой площади въ Спб. 1829 — 1835 г.

шалка». Но послѣ Отечественной войны герои-побѣдители захотѣли кстати и не кстати напоминать всѣмъ о своихъ доблестяхъ. Львы—символъ силы—появились у подъѣздовъ домовъ, грозно скаля зубы. Въ прежнее время, въ царствованіе мудрой Екатерины, эти же львы съ добродушными мордами русскихъ барбосовъ большею частію мирно дремали, положивъ голову на лапы. Теперь они пробудились отъ сна и какъ вѣрные слуги своихъ повелителей—людей, стали на защиту ихъ жилища.

Гальбигъ и Александръ Теребеневъ. Атланты Эрмитажа въ Спб. 1846—1849 г.

Стр. 219. Почти одного характера и настроенія, разнообразные по эпохѣ исполненія львы у Петербургскихъ зданій: Михайловскаго дворца, Военнаго Министерства и на Дворцовой набережной. Тотъ же характеръ жизненности замѣтенъ и на маскахъ домовъ, нѣкогда гримасировавшихъ въ царствованіе Елисаветы, продолжающихъ еще гримасировать при Екатеринѣ и Павлѣ *стр. 222,* но временами уже спокойно созерцающихъ благіе дни Великой монархини. Маски эти потомъ опять словно ощетинились въ тревожную эпоху войнъ. И если прежде эти маски представляли боговъ Олимпа, то въ Александрово царствованіе ихъ замѣнили греческіе воины и грозные львы.

Въ 30 — 40-е годы на площадяхъ и на стѣнахъ домовъ появляются опять новыя существа. Группы Витали на воротахъ Московскаго Воспитательнаго дома, на Техническомъ училищѣ, и его же фонтаны на Театральной и Лубянской площадяхъ *стр. 223, 224, 225, 285, 286, 287* — примѣры новаго декоративнаго замысла художниковъ временъ Николая Павловича, замысла немыслимаго въ началѣ вѣка. Плоскіе рельефы замѣнены фигурами en ronde bosse; античные профили—неправильными, но миловидными чертами, греческіе воины — жизнерадостными холенными современными людьми. Условность и стиль уступили мѣсто изящному натурализму и красивой правдѣ. Вмѣсто изысканнаго лаконизма появилась безпечная болтливость, вмѣсто обобщеннаго — индивидуальное. Витали, стоящій безконечно выше всѣхъ своихъ современниковъ, воплотилъ то, о чемъ еще никто не смѣлъ даже думать въ эту эпоху. Онъ перешелъ ту грань условной стилизаціи, которую мечталъ, но не смогъ превзойти Крыловъ. То былъ опасный шагъ отъ подлинно декоративнаго искусства къ реализму 60-хъ годовъ, ко всѣмъ тѣмъ «будто живымъ» статуямъ, что такъ некстати стоятъ на площадяхъ городовъ, какъ бы слѣпки съ покойниковъ. Этотъ опасный путь, по которому, не рискуя погибнуть, могъ пойти только такой замѣчательный мастеръ какъ Витали, привелъ, однако, къ неудачному концу не только Баха съ его статуей Глинки, но даже Трубецкого въ его монументѣ Александру III.

А. И. Теребенев.

(Съ рисунка изъ собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова).

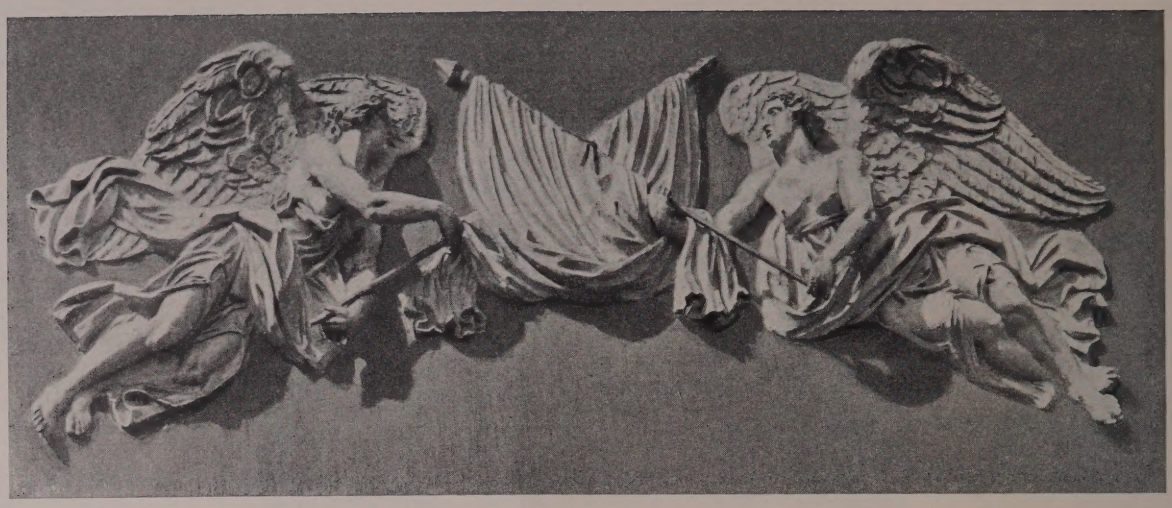
XXI.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО.

Если въ искусствѣ 18-го вѣка нѣтъ возможности опредѣлить авторовъ большинства декоративныхъ скульптуръ, то въ 19-мъ вѣкѣ именно всѣ декораторы пріобрѣтаютъ вполнѣ самостоятельное значеніе.

Послѣ Отечественной войны Россія начинаетъ застроиваться новыми зданіями: воздвигаются казармы для войскъ, побѣдившихъ непріятеля, и тріумфальныя арки для встрѣчи ихъ, дворцы для военачальниковъ, церкви въ память знаменательныхъ событій, театры и дома.

Декоративная орнаментика военныхъ эмблемъ обильно покрываетъ наружныя и внутреннія стѣны зданій. *Стр. 234.* Скульпторы-декораторы завалены работой, которую поручаютъ имъ архитекторы. Въ этихъ произведеніяхъ трудно отдѣлить роль



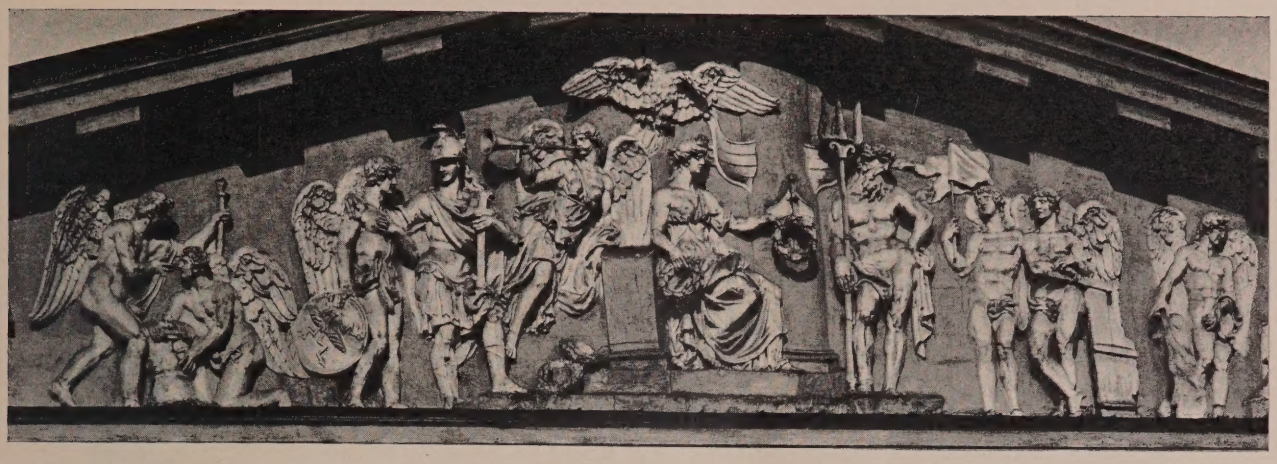
Иванъ Теребеневъ. Декоративная скульптура на Адмиралтействѣ въ Спб.—1810 г.

зодчаго отъ скульптора, такъ какъ первый почти всегда рисуетъ то, что исполняется вторымъ. Вотъ отчего не всегда легко опредѣлить по стилю декоративное произведеніе того или другого мастера. Все подгоняется подъ общій типъ архитектурнаго сооруженія, все лишается индивидуальности творца. Но техника этихъ работъ настолько сложна, что орнаментальныя скульптуры поручаются не ремесленникамъ, а большимъ художникамъ. Иванъ и Александръ Теребеневы, Токаревъ, Воротиловъ, Анисимовъ, Германъ, Ленэ и Свинцовъ—наиболѣе даровитые скульпторы этой группы.

Одинъ изъ первыхъ мастеровъ-декораторовъ александровскаго времени—Иванъ Ивановичъ Теребеневъ (1780 — 1815 г.) [1] болѣе извѣстенъ какъ карикатуристъ, но его барельефы на фасадѣ Адмиралтейства,—«Заведеніе флота» *стр. 233*, «Ѳемида» и «Увѣнчаніе художника»—исполнены хотя и угловато, но декоративно и стильно. Въ короткой біографіи его любопытно то, что въ бытность въ Академіи (1785—1800 г.) онъ, по недостатку учениковъ, былъ насильно переведенъ изъ живописнаго въ скульптурный классъ по желанію президента. Прекрасная школа все же выработала изъ него вполнѣ грамотнаго скульптора. Въ свою недолгую жизнь онъ успѣлъ сдѣлать украшенія Адмиралтейства *стр. 232*, барельефы и фигуры воиновъ для старыхъ Нарвскихъ воротъ, замѣненныхъ въ 1833 г. новыми, исполненными по тѣмъ же рисункамъ.

Личность Артемія Онисимовича Анисимова (1783—1823 г.) [2] до сихъ поръ еще

[1] Матеріалы для его біографіи: «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу». Спб. 1838 г., II, стр. 52—56; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Худож.», I, 169, 415, 416, II, 496; Ровинскій. «Словарь русскихъ граверовъ», II, 1001; Архивъ Академіи Художествъ 1811 г., дѣло № 55. [2] Матеріалы для его біографіи: «Отечественныя Записки» 1823 г., XVI, 142 и 1825 г. XXVI, 168, 171; П. Свиньинъ. «Достопамятности С. Петербурга». Спб.



Иванъ Теребеневъ. «Заведеніе флота». Барельефъ во фронтонѣ Адмиралтейства.—1810 г.

кажется неясной. Онъ учится въ Академіи (1788—1803 г.) и по окончаніи курса остается руководителемъ учениковъ. Однако, его барельефъ (1804 г.) «Срѣтеніе иконы Божіей Матери» на Казанскомъ соборѣ скученъ и баналенъ. Такъ же заурядны двѣ копіи «Музъ» въ минералогическомъ залѣ Горнаго института. Самая крупная декоративная работа его—колоссальная статуя «Африки» (1820 г.), нѣкогда стоявшая на подъѣздѣ Адмиралтейства,—не сохранилась.

Произведенія другого скульптора — Николая Андреевича Токарева (1787 — 1866 г.) [1] дошли до насъ въ большемъ числѣ. Дѣятельность его относится къ царствованію императора Николая Павловича и безвкусіе эпохи отразилось на немъ. Одиннадцати лѣтъ онъ поступаетъ въ Академію и учится въ то время (1798—1812 г.), когда еще сильно вліяніе Мартоса.

Въ 1828—1830 г. Токаревъ извѣстенъ уже какъ декораторъ и ему поручается исполненіе нѣкоторыхъ барельефовъ Бѣлаго зала Зимняго дворца. Эта работа, равно какъ и находящіяся тамъ колоссальныя фигуры русскихъ воиновъ сдѣланы

1828 г., V, 108, 110, 112; И. Пушкаревъ. «Описаніе С. Петербурга». Спб. 1839, II, 53; Jul. Meyer. «Allgemeines Künstlerlexicon». Leipzig, 1878, II, 72; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ». [1] Матеріалы для его біографіи: «Отчеты Имп. Академіи Художествъ» 1830 г., стр. 20, 1840 г., стр. 11, 1849 г., стр. 23; «Художественная газета» 1837 г. № 17 и 18, стр. 279, 1840 г. № 24, стр. 11; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Худож.»; «Русскій Художеств. Архивъ» 1892 г., стр. 31. Кромѣ упомянутыхъ въ текстѣ, имъ исполнены еще слѣдующія работы: барельефъ «св. Іосифъ» (находится въ видѣ фриза въ XXIV залѣ Музея Имп. Александра III); для Зимняго дворца: «Слава» съ Императорскимъ гербомъ, музы, арматуры съ фигурами, орнаменты въ Тронный залъ; «Олегъ прибиваетъ щитъ» въ Царское Село въ 1837 г.; 6 барельефовъ, изображающихъ ангеловъ, каждый выш. 4 арш., для новой церкви св. Екатерины; въ 1830 г.: эскизы архангеловъ Гавріила и Михаила для Казанскаго собора и военные трофеи для Румянцевскаго музея; въ 1840 г.:—каріатиды и барельефы; въ 1847 г.—два барельефа: «Женщина съ канделябромъ» и «Женщина, плачущая надъ урной» для памятника, и 3 круглыхъ эскиза для памятника «Ангелъ съ крестомъ». Вмѣстѣ съ Демутомъ и Пименовымъ исполнялъ статуи знаменитыхъ мужей для Публичной библіотеки.

Росси (*Архитекторъ*) и *Демутъ-Малиновскій* (*Скульпторъ*).

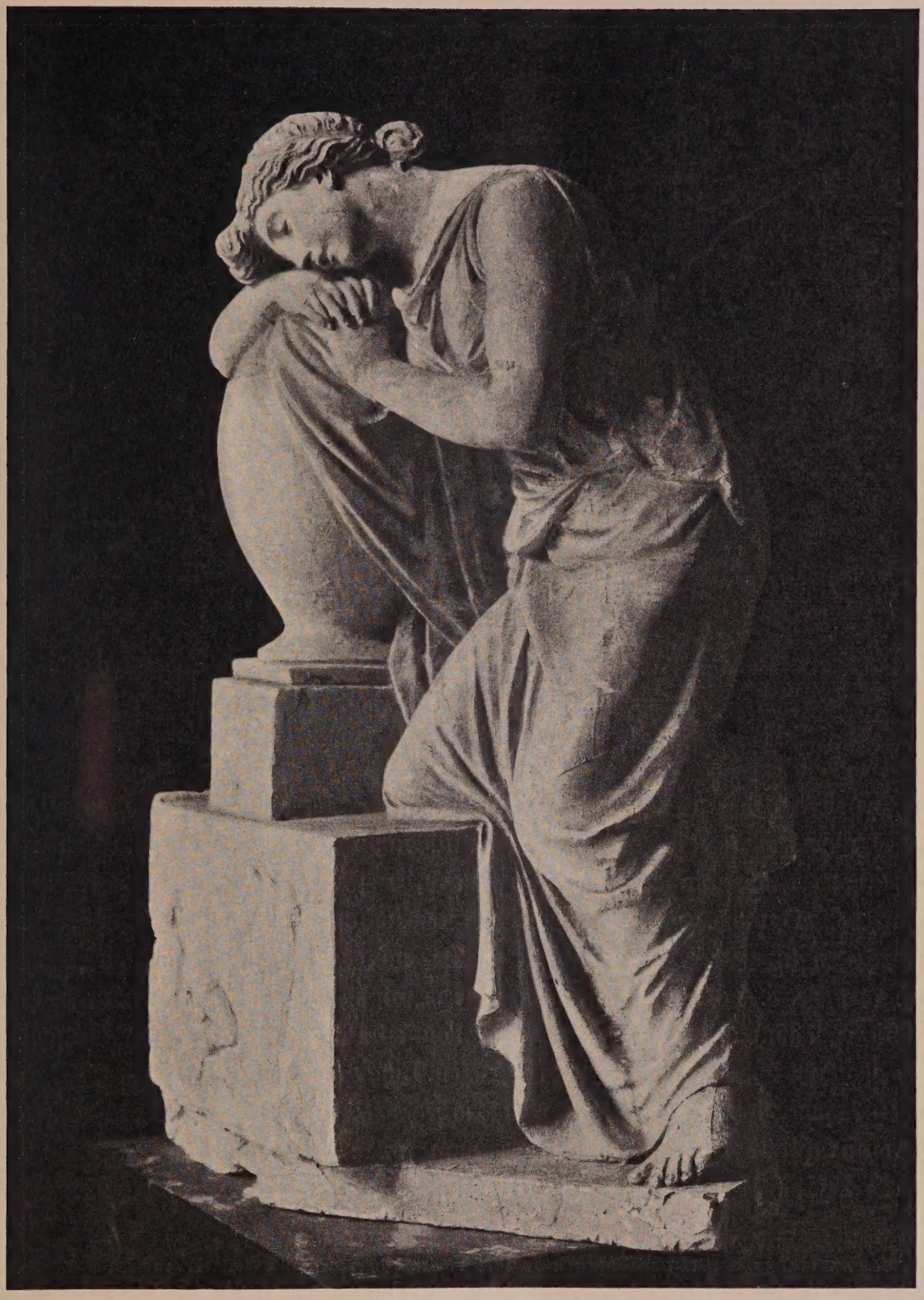
Арматура на аркѣ главнаго штаба въ Спб. 1820—1830 г.

аляповато и безвкусно. Значительно красивѣе «Женщина, плачущая надъ урной», (1847 г.) *стр. 235*—въ музеѣ Академіи Художествъ.

Произведенія Токарева, отличныя по техникѣ, часто непріятны по композиціи, такъ какъ ему приходилось работать по рисункамъ архитекторовъ, для построекъ которыхъ предназначались его декоративныя скульптуры. Тамъ же, гдѣ рисунки дѣлались талантливыми мастерами, и скульптуры кажутся лучше. Фигуры «древнихъ мужей» Публичной библіотеки безконечно прекраснѣе фигуры «Фидія» въ нишѣ Эрмитажа.

Александръ Ивановичъ Теребеневъ (1812—1859 г.) [1], сынъ скульптора-карика-

[1] Матеріалы для его біографіи: «Выставка въ Академіи Художествъ» въ 1833 г., стр. 5 (брошюра); «Художественная газета» 1840 г., № 10, стр. 33; «Одесскій вѣстникъ», № 8, среда 27-го января; «Иллюстрація» 1846 г., № 20 и 1847 г., № 11; «Отчетъ Акад. Худож.» 1848 г., 22; «Современная Лѣтопись» 1886 г., № 15; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; «Русская Старина» 1884 г., т. XLI; «Сборникъ матеріаловъ для



Токаревъ. Женщина, плачущая надъ урной.
Проектъ надгробнаго памятника.—1847 г. (Академія Художествъ).

Ленэ и Свинцовъ. Декоративная скульптура на Александровской колоннѣ въ Спб. 1828—1835 г.

туриста, унаслѣдовалъ отъ отца его декоративное дарованіе. Теребеневъ младшій понималъ прелесть высѣченныхъ изваяній, мощь и величіе каменныхъ громадъ. Онъ чувствовалъ обаяніе холоднаго гранита, мертвую внушительность атлантовъ и каріатидъ. Однако, этотъ даровитый человѣкъ скоро опустился, работалъ исключительно изъ жажды наживы, чтобы поддерживать широкій образъ жизни, который онъ велъ. То онъ нуждается въ каждой копейкѣ, то, получивъ заказъ, задаетъ обѣды, собирая у себя весь художественный міръ, или строитъ себѣ прекрасный домъ, въ скоромъ времени проданный за долги. Еще въ Академіи онъ обращаетъ вниманіе своимъ дарованіемъ и получаетъ золотую медаль за барельефъ «Іоаннъ Креститель въ пустынѣ» (1835 г.), находящійся теперь въ видѣ фриза въ большомъ верхнемъ залѣ Музея Имп. Александра Ш. Вмѣстѣ съ Токаревымъ, Теребеневу пору-

исторіи Акад. Худож.»; Архивъ Министерства Имп. Двора, оп. 341—501, д. 215, л. 178, 225 и д. 226. Кромѣ упомянутыхъ въ текстѣ работъ, имъ исполнены: въ 1839 г. «двѣ фигуры для садика Государя», въ 1846 г.—8 гранитныхъ термовъ (4—для Государя и 4—для Принца Прусскаго Вильгельма), въ 1847 г. — барельефъ для фронтона Эрмитажа «Власть, покровительствующая искусствамъ», статуя «Анастазія» и нѣкоторыя внутреннія украшенія Эрмитажа, гранитныя термы съ колоссальными головами для Императорскаго павильона въ Петергофѣ; работалъ для Юрьевскаго монастыря графини А. А. Орловой-Чесменской, а также для Екатерининскаго и Александровскаго институтовъ въ Спб.

Александръ Теребеневъ.
Статуэтка Пушкина.

1835—1836 г.
(Собраніе С. П. Тройницкаго въ Спб.).

чаются всѣ офиціальные заказы. Въ 1836—1840 г. онъ исполняетъ колоссальные барельефы для фасада зданія Воспитательнаго дома, украшеніе на парадную лѣстницу его и сидящую фигуру императрицы Маріи Ѳеодоровны. Судя по двумъ

послѣднимъ произведеніямъ, находящимся въ зданіи Собственной Его Величества Канцеляріи по учрежденіямъ императрицы Маріи, Теребеневъ былъ очень умѣлымъ, ловкимъ, но все же заурядным мастеромъ. Отлично задуманныя фигуры на лѣстницѣ Опекунскаго Совѣта нѣсколько грубы и угловаты въ движеніяхъ. Вѣроятно, имъ же сдѣланъ столь близкій по духу и техникѣ барельефъ на зданіи Окружного суда. При возобновленіи Зимняго дворца послѣ пожара, исполненіе многихъ внутреннихъ украшеній поручается Теребеневу. «Мудрость» и «Право судіе» (1839 г.) для парадной лѣстницы, трофеи (1839 г.) надъ портретами Фельдмаршальскаго зала, колоссальный барельефъ «Битва амазонокъ съ кентаврами», фигуры «Флоры» и «Гебы» въ Цвѣточномъ залѣ, двѣ группы ангеловъ, «Старый и Новый завѣтъ» въ церкви,—все это эффектныя, но банальныя произведенія Теребенева. Въ 1843 г. онъ ѣдетъ въ Одессу, гдѣ едва успѣваетъ работать, заваленный заказами. Бюсты «неизвѣстнаго», керченскаго градоначальника кн. З. С. Херхулидзева и статуя «Амфитриды», мѣстонахожденіе которыхъ неизвѣстно, исполнены въ это время. Въ 1846—1849 г. Теребеневъ по моделямъ Мюнхенскаго скульптора Гальбига высѣкаетъ огромныхъ «Атлантовъ» Эрмитажа *стр 229*, — лучшія изъ его работъ. Другія украшенія этого зданія менѣе интересны, такъ какъ исполнены по неудачнымъ рисункамъ Кленце. Теребеневъ занимается не только декоративной скульптурой, но и лѣпитъ множество бюстовъ: гр. Д. И. Хвостова, художника Васильченко, Голенищевой-Кутузовой, Яковлева, Косиковскаго, актера Самойлова, Н. В. Кукольника, книгопродавца Сленина (1836 г.), Каратыгина на его могилу на Смоленскомъ кладбищѣ, и А. С. Пушкина. Эти два послѣднихъ и прекрасная статуэтка автора «Евгенія Онѣгина» *стр. 237* превосходны по техникѣ и мѣтко схваченному выраженію лицъ. Теребеневъ, вслѣдствіе безпорядочной жизни, кончаетъ свои дни въ delirium tremens въ больницѣ.

Къ той же группѣ скульпторовъ-декораторовъ могутъ быть причислены: Иванъ Воротиловъ[1] — авторъ красиваго «Покрова Богородицы» (1804 г.) Казанскаго собора; Германъ[2], Ленэ[3] и Свинцовъ[4], сотрудники Теребенева по украшенію Эрмитажа, исполнившіе барельефы Александровской колонны по рисункамъ Монферрана. *Стр. 236.*

[1] Матеріалы для его біографіи: «Краткое описаніе Казанскаго собора». Спб. 1895; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.», I, 426, 429, 430, 450, 451, 469, 473, 484, 497, 521; II, 38. Въ 1812 г. онъ вмѣстѣ съ Крыловымъ исполнялъ работы для храма Апостола Андрея въ Кронштадтѣ. [2] «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.», II, 403, 409, 410, III, 20, 57; Общій архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 341—501, д. 215, л. 40. Въ 1828 г. онъ взялся сдѣлать 28 статуй для Концертнаго зала Зимняго дворца; онъ же исполнилъ 8 фигуръ сидящихъ Ангеловъ для церкви Зимняго дворца. [3] Матеріалы для его біографіи: «Plans et détails du monument de l'Empereur Alexandre». Paris 1836; Montferrand. «Eglise cathédrale de St. Isaac». St. Pétersbourg MDCCCXV, page 65. Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 341—501, д. 215. Имъ исполнены для Александровской колонны орлы въ 4-хъ углахъ подножія. [4] Матеріалы для его біографіи: изданія Монферрана, упомянутыя въ предыдущемъ примѣчаніи. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Худож.» и Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 341—501, д. 233. Имъ исполнены также нѣкоторыя украшенія для фасада Эрмитажа.

Мартосъ. Нижегородскіе граждане. Барельефъ на памятникѣ Минину и Пожарскому въ Москвѣ. 1804—1818 г. (Слѣва авторъ изобразилъ себя съ двумя сыновьями въ роли «нижегородцевъ»).

XXII.

НАЦІОНАЛИЗМЪ.

Интересъ къ русской исторіи появляется въ искусствѣ конца 18-го столѣтія. Скульпторы раньше другихъ художниковъ воспроизводятъ событія изъ прошлаго Россіи. Программы, задаваемыя ученикамъ Академіи «для прославленія отечественныхъ достопамятныхъ мужей и происшествій», имѣютъ темой событія изъ жизни русскихъ царей и императоровъ. Однако, сохранившіеся многочисленные барельефы воспитанниковъ, хранящіеся въ Академіи Художествъ, свидѣтельствуютъ о полномъ пренебреженіи исторической правдой, въ смыслѣ трактовки одеждъ и типовъ лицъ.

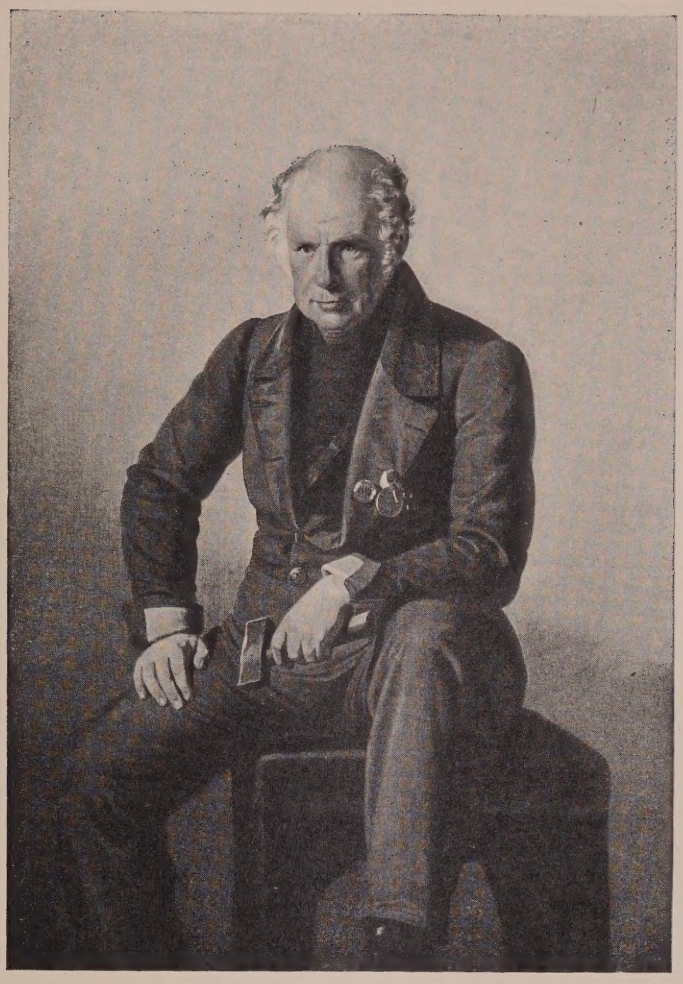
Въ началѣ 19-го столѣтія появляется интересъ ко всему родному. Движеніе начинается съ литературы; живописцы и скульпторы слѣдуютъ тому же пути. Отечественная война и подъемъ патріотизма обращаютъ вниманіе художниковъ и на русскую дѣйствительность. Послѣ 1812 г. всѣ забываютъ объ аллегоріяхъ и миѳологическихъ богахъ, всѣ хотятъ сдѣлаться русскими. Сперва это дѣтскія попытки, смѣшныя и наивныя, трогательныя повѣствованія объ Иванѣ Сусанинѣ, Мининѣ и Пожарскомъ, представленныхъ въ видѣ русскихъ витязей съ римскими чер-

тами лицъ. На памятникѣ Мартоса «Минину и Пожарскому» всѣ дѣйствующія лица совсѣмъ не походятъ на русскихъ людей, а кажутся героями античнаго міра. Но бытовой элементъ уже вводится въ историческія событія: на барельефѣ подножія изображенъ самъ Мартосъ, окруженный семьей. *Стр. 239.*

Эта параллель между былымъ и современностью—намекъ на сходство событій, разыгравшихся на разстояніи двухъ вѣковъ. Мартосъ первый воспѣлъ доблести русскихъ. Множество художниковъ идутъ за нимъ. «Русскій Сцевола» (1813 г.) *стр. 244* Демута — еще болѣе яркое сравненіе съ героизмомъ древности и самопожертвованіями русскихъ. Красивый парень изображенъ въ моментъ, когда онъ топоромъ рубитъ свою руку, положенную на пень. Въ этомъ произведеніи видны всѣ черты національизма: въ сюжетѣ и въ исполненіи. Только правильный римскій носъ и драпировка на подобіе античной—показываютъ вліяніе классической школы.

Черезъ полъ-столѣтія реалисты-народники совсѣмъ иначе представятъ подвиги русскаго человѣка. Героическій эпизодъ сдѣлаютъ повседневнымъ фактомъ, а красавца-крестьянина превратятъ въ уродливаго, испитого мужика. Но Демутъ и его послѣдователи даже въ дѣйствительности хотятъ видѣть героическое, и сказаніе — быль претворяютъ въ неправду. Слишкомъ сильно еще восхищеніе доблестями, чтобы свести ихъ на пьедесталъ будней. Успѣхъ «Сцеволы» обращаетъ вниманіе на окружающую жизнь сперва съ точки зрѣнія восторженнаго патріотизма, потомъ—спокойнаго созерцанія. Въ сюжеты, далекіе отъ жизни, вводятъ національный элементъ: изображаютъ боговъ, прежде походившихъ на римлянъ,—русскими людьми. Даже Святая Дѣва становится скромной простонародной дѣвушкой. Въ 18-мъ столѣтіи изъ людей творили боговъ, теперь къ уровню обыденныхъ людей сведены боги. Прежде изъ дѣйствительности создавали сказку, теперь сказку дѣлаютъ скучной дѣйствительностью. Но въ первыхъ исканіяхъ новаго идеала еще происходитъ борьба между старыми традиціями и грядущимъ пониманіемъ красоты.

В. И. Демутъ-Малиновскій.
Портретъ работы Крылова.



(Залъ Совѣта Императорской Академіи Художествъ).

XXIII.

ВАСИЛІЙ ИВАНОВИЧЪ ДЕМУТЪ-МАЛИНОВСКІЙ.

На портретѣ Крылова въ Академіи Художествъ Демутъ представленъ коренастымъ, крѣпкимъ сѣдымъ старикомъ съ молотомъ въ рукѣ, отдыхающимъ отъ работы. Онъ пристально смотритъ въ одну точку упрямыми, энергичными глазами. Вся личность Демута характеризуется этимъ изображеніемъ. Въ молодости и въ старости онъ одинаково трудолюбивый работникъ, сильный и властный художникъ, ясно формулирующій все, что онъ хочетъ сказать. Ни одинъ атомъ его таланта не остался неиспользованнымъ, Демутъ далъ все, что могъ. Онъ зналъ чего хотѣлъ, сознательно и неуклонно шелъ по выбранной дорогѣ. Путь его былъ не широкій, онъ искалъ немногаго, но энергіей побѣдилъ непокорныхъ, которые послѣдовали

Демутъ-Малиновскій. Барельефъ на памятникѣ М. И. Козловскому. 1802 г. Мраморъ. (Смоленское кладбище въ Спб.).

за нимъ. Демутъ практическимъ умомъ оцѣнилъ и взялъ все, что могъ отъ жизни: Козловскій далъ ему серьезныя знанія, Канова научилъ его пользоваться матеріаломъ, жизнь направила его исканія.

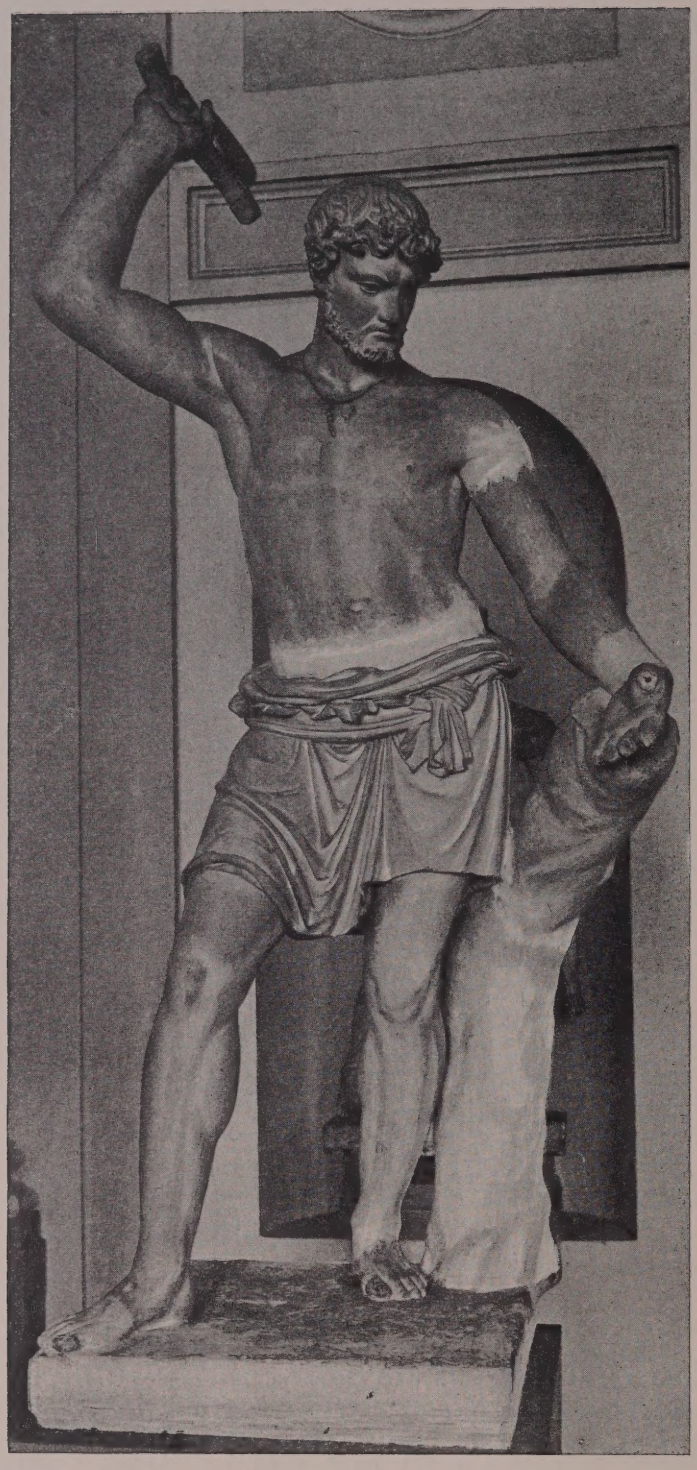
Сынъ рѣзчика, Демутъ-Малиновскій (1779—1846 г.) [1] учился въ Академіи

[1] Матеріалы для его біографіи: «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1807 г., стр. 51—64; «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1823 г., стр. 87 и въ смѣси стр. 335—348, 423; «Журналъ изящныхъ искусствъ» 1825 г., стр. 71—72; «Краткая опись музеума П. Свиньина». Спб. 1829, стр. 18; «Отечественныя Записки» 1825 г., XXIV; «Художественная газета» 1837 г., № 17—18, стр. 278, 1838 г., стр. 41, 1840 г. № 18 и 1841 г. № 24, стр. 6—7; «Прогулка

Демутъ-Малиновскій.
Похищеніе Прозерпины.

Около 1808 г. (Наружная лѣстница Горнаго Института въ Спб.).

съ дѣтьми по Петербургу». Спб. 1838 г., II, 181; «Отчетъ Имп. Академіи Художествъ» 1830 г., стр. 18, 1842—1843 г., стр. 14; «Plans en relief de St. Pétersbourg». Stockholm, 1833, page 30; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; «Краткое описаніе С. Петербургскаго Казанскаго собора». Спб. 1895, стр. 12; «Русскій Художественный Архивъ» 1842 г., стр. 131, 147; Бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г.; Архивъ Имп. Академіи Художествъ 1819 г. № 63, 1830 г. № 92; Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 231/396, д. 23, 210/366, д. 170, оп. 6, д. 65, оп. 341/501, д. 215, л. 221. Кромѣ упомянутыхъ въ текстѣ, имъ исполнены еще слѣдующія произведенія: статуя св. Ильи 1807 г. (за которую признанъ академикомъ); въ 1812 г. вмѣстѣ съ Пименовымъ, Щедринымъ и Анисимовымъ участвовалъ въ украшеніи Адмиралтейства, для котораго вылѣпилъ колоссальныя фигуры «Европы и Азіи» и «Енисея и Лены». Первыя стояли у одного изъ павильоновъ, выходящихъ на Неву, въ pendant къ «Африкѣ» Анисимова, вторыя помѣщались по сторонамъ воротъ сенатской площади. Всѣ эти скульптуры были впослѣдствіи уничтожены. Въ рукописномъ отчетѣ Академіи Художествъ за 1812 г. на листѣ 18, упомянуты слѣдующія работы Демута для Адмиралтейства: «пять моделей, представляющихъ мѣсяцы іюнь, іюль, августъ и двѣ рѣки изъ пудожскаго камня въ 7 арш. величиною». Здѣсь же указаны его другія произведенія: «нѣсколько бюстовъ и двѣ каріатиды



Демутъ-Малиновскій.
«Русскій Сцевола».—1813 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

(1785—1800 г.) «съ успѣхами и прилежно». Въ годъ окончанія курса ему уже поручается, совмѣстно съ Теребеневымъ и Моисеевымъ, исполненіе барельефовъ для монумента Петра I,

Аполлона и Минервы въ 3½ арш.». Кромѣ того, имъ исполнены: въ 1832—1837 г. фигуры Евангелистовъ для Академической церкви; въ 1833 г. проектъ для конкурса на памятникъ имп. Маріи Ѳеодоровнѣ (модель въ Собственной Его Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи); въ 1843 г. проектъ памятника Владиміру въ Кіевѣ; въ 1823 г. имъ сдѣланы для Конюшенной церкви барельефы 4-хъ Ангеловъ и два барельефа «Входъ въ Іерусалимъ» и «Несеніе Креста» (на наружную сторону церкви); въ 1837 г. — модель св. Іоанна для Академической церкви; въ 1831 г.— фигуры «Геродота» и «Демосѳена» для фасада Публичной библіотеки; въ 1839 г.— 6 алебастровыхъ фигуръ «Музъ» для парадной лѣстницы Зимняго дворца; въ 1830 г.— статуя «Эрато» для Александринскаго театра; въ 1810 г.—статуя Архангела Михаила (для Казанскаго собора); затѣмъ въ различное время вылѣпилъ еще слѣдующія произведенія: колоссальныя группы воиновъ для Бѣлаго зала Зимняго дворца; эскизы архангеловъ Гавріила и Михаила для Казанскаго собора; коней для колесницы арки Главнаго Штаба; барельефъ «Кн. Владиміръ избираетъ греческую вѣру» и 4 статуи «на парадную лѣстницу»; барельефъ въ 143 сажени для Публичной библіотеки; бюстъ импер. Маріи Ѳеодоровны (1828—1830 г.) для Вел. кн. Константина Павловича; два эскиза «Гиппократъ» и «Мельпомена» для Публичной библіотеки (1828—1830 г.); фигуру для памятника Барышниковой; наконецъ, имъ исполнены въ 1823—1825 г. для Михайловскаго дворца (нынѣ Музея Имп. Александра III): 2 фронтона и 44 барельефа между колоннъ 2-го этажа; щиты, каски и орлы у входа въ передней бельэтажа и лѣпной карнизъ изъ розетокъ и арматуръ; уничтоженные барельефы нынѣшняго XXIV зала Музея; барельефы зала XXVI; уничтоженные барельефы зала XXX; арматуры пудожскаго камня на аттикъ фасада Музея, выходящаго въ садъ; барельфы и фасадъ Горнаго Института: «Аполлонъ у Вулкана» и «Венера у Вулкана».

Демутъ-Малиновскій. Памятникъ Екатеринѣ II.—1834 г. Бронза.
(Село Троицкое-Кайнарджи подъ Москвой).

передъ Инженернымъ замкомъ. Въ 1802 г. Демутъ лѣпитъ на золотую медаль прелестный памятникъ, поставленный Козловскому на Смоленскомъ кладбищѣ. Граціозный, скорбный геній смерти гаситъ факелъ жизни надъ тѣломъ ваятеля. *Стр.* 242. Нѣжная очерченность силуэта показываетъ вліяніе академическихъ учителей. Демутъ вѣренъ

Демутъ-Малиновскій.
Памятникъ Ивану Сусанину въ Костромѣ.—1843 г.

себѣ, онъ точно выполнилъ заданную программу, «располагая мысли свои болѣе въ изображеніи чувствъ душевныхъ, нежели въ представленіи пышныхъ и великолѣпныхъ», и памятникъ «добродѣтелямъ его учителя» доставляетъ ему первую награду. Но уже въ барельефномъ портретѣ Козловскаго, находящемся съ другой стороны мавзолея, Демутъ выказываетъ себя наблюдательнымъ натуралистомъ. *Стр. 99.* Это первый реально трактованный портретъ на могилѣ.

Въ 1803 г. Демутъ отправляется пенсіонеромъ къ Кановѣ, который «обѣщается охотно способствовать совѣтами и наставленіями во всемъ, касающемся до художества». Черезъ годъ Демутъ присылаетъ обстоятельный и дѣловитый рапортъ, въ которомъ пишетъ, что по пріѣздѣ своемъ въ Римъ, «занялся рисованіемъ и лѣпкою съ антиковъ и натуры», и получа свободный входъ къ знаменитому художнику Кановѣ, пользуется его благосклонными наставленіями и по его совѣту производитъ барельефъ «Геркулеса съ Омфалою», также упражняется «въ рубкѣ мрамора».

Въ слѣдующемъ донесеніи онъ сообщаетъ, «что барельефъ уже сформованъ, и онъ занимается теперь окончаніемъ мраморной Медузы», которую, вслѣдствіе порчи мрамора, оставляетъ вчернѣ. «Геркулесъ и Омфала» посланы въ Академію. Демутъ лѣпитъ «Нарцисса», копируетъ въ Капитоліи «Антиноя въ видѣ Египетскаго идола» и проситъ разрѣшенія еще остаться въ Италіи для усовершенствованія. Въ этомъ сказывается его упорное стремленіе къ намѣченной цѣли.

Демутъ-Малиновскій. Барельефъ на памятникѣ Сусанину въ Костромѣ.

Въ Россію Демутъ возвращается въ 1807 г., въ эпоху, когда патріотическія мечтанія овладѣли всѣми. Озеровъ уже написалъ «Дмитрія Донского», а Мартосъ принялся за «Минина и Пожарскаго». Группа Демута «Похищеніе Прозерпины» *стр. 243* на подъѣздѣ Горнаго института исполнена съ тѣмъ мощнымъ порывомъ, который такъ характеренъ для эпохи Отечественной войны. Въ слѣдующемъ году Демутъ признанъ академикомъ и лѣпитъ колоссальную статую св. Андрея для Казанскаго собора. Эта работа какъ нельзя болѣе типична для художника. Мартосъ черезъ двѣнадцать лѣтъ исполнитъ подобнаго же св. Андрея для «Грузина», но это произведеніе кажется сдѣланнымъ четверть столѣтія раньше. Святой Мартоса смотритъ гордымъ античнымъ воиномъ, святой Демута—добродушнымъ русскимъ крестьяниномъ. Понятно, это типъ только относительно русскій, какъ русскимъ кажется стиль Карамзина, или патріотическія картины Шебуева.

Въ годъ появленія «Пѣвца во станѣ русскихъ воиновъ» Демутъ выставляетъ «Русскаго Сцеволу» *стр. 244*, выражая въ этомъ произведеніи чувства русскихъ.

Съ этого дня всѣ офиціальные заказы, не порученные Мартосу, отдаются Демуту-Малиновскому. Барельефы церквей Конюшенной (1823 г.), св. Екатерины (1823 г.), памятникъ князю Барклаю въ Дерптѣ (1825 г.), многіе барельефы Михайловскаго дворца (1825 г.), воины и арматуры Главнаго Штаба (1828—1830 г.), «Терпсихора» Александринскаго театра (1830 г.), нѣкоторыя статуи и «Минерва» Публичной библіотеки (1831 г.), памятникъ Екатеринѣ въ память Кучукъ-Кайнарджи (1834 г.) *стр. 245* и монументъ Сусанину въ Костромѣ (1843 г.) *стр. 246*— вотъ краткій перечень главнѣйшихъ работъ Демута. Среди массы частныхъ заказовъ, которыми онъ былъ заваленъ, его, повидимому, сильно захватилъ надгробный памятникъ Барклаю, заказанный ему вдовой фельдмаршала для мызы Бекгофъ, въ 60-ти верстахъ отъ Дерпта. Современники съ восторгомъ отзываются объ этомъ произведеніи. Стиль Демута вылился въ опредѣленную форму: бронзовое величіе, спокойное и простое. Русскій героическій типъ остается неизмѣннымъ въ его произведеніяхъ. Михаилъ Ѳеодоровичъ кажется театральнымъ царемъ, а императрица Екатерина—русской идеализированной красавицей въ шлемѣ Минервы. Геній мира, стоящій у бюста Государыни, имѣетъ тотъ же условный типъ. Въ менѣе удачномъ барельефѣ памятника Сусанину еще замѣтнѣе желаніе приблизиться къ «Жизни за Царя». *Стр. 247.*

Даже портреты-бюсты лѣпитъ Демутъ съ патріотической тенденціей. Это Суворовъ и Кутузовъ—народные герои, Озеровъ—авторъ «Дмитрія Донского», Александръ I—«благословенный императоръ», докторъ Симпсонъ—«другъ страждущихъ». Судя по двумъ послѣднимъ, портретныя работы не могутъ считаться лучшими созданіями Демута. Стиль его—декоративно торжественный, пышный и въ то же время простой, стиль, выразившій гордое величіе Россіи послѣ Отечественной войны.

Современникъ Демута, Иванъ Тимофеевичъ Тимофеевъ († 1830 г.) [1], болѣе извѣстенъ по разсказамъ Рамазанова, чѣмъ по работамъ. Имѣя права на пенсіонерство за границей, какъ отлично окончившій (1812 г.) курсъ Академіи, Тимофеевъ отказывается отъ поѣздки. Онъ ѣдетъ въ Москву служить простымъ рабочимъ въ мастерской Пено и помогаетъ въ отлитіи памятника «Минину и Пожарскому» (1819 г.). Исполненныя имъ фигуры русскихъ плясуновъ—первыя въ Россіи произведенія бытовой скульптуры. Онъ же авторъ четырехъ барельефовъ «Изгнаніе французовъ» для Московскихъ Тріумфальныхъ воротъ.

[1] Матеріалы для его біографіи: Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863 г., стр. 8—12; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», I, 526, 532, 535, 537, 546, 548, 564, II, 32, 140. Тимофеевъ имѣлъ, по словамъ Рамазанова, большое вліяніе на Витали.

Графъ Ѳ. П. Толстой.
Бюстъ работы Рамазанова.

1830-е годы. Гипсъ. (Академія Художествъ).

XXIV.

ГРАФЪ ѲЕДОРЪ ПЕТРОВИЧЪ ТОЛСТОЙ.

Въ исторіи русскаго искусства Толстой—рѣдкое явленіе. Нѣжный поэтъ, тонкій стилистъ и виртуозный мастеръ, онъ образовался самостоятельно, помимо офиціальной школы. Онъ послѣдній романтикъ, мечтатель о красивой древности, поэтъ мраморныхъ сочетаній тѣлъ. Скульпторъ въ живописи и живописецъ въ скульптурѣ; свѣжій и душистый, какъ ландышъ весною, холодный, какъ ледъ, и теплый, какъ солнце. Его искусство—какъ снѣжный кристаллъ, какъ грустный рокотъ арфы.

Гр. Ѳедоръ Толстой.
«Родомыслъ девятаго на десять вѣка».

1814 г. Воскъ. (Музей Александра III).

Онъ одинъ изъ немногихъ живетъ внѣ эпохи, онъ современникъ намъ и будущимъ. Онъ родился въ 18-мъ вѣкѣ и еще долго не умретъ.

Толстой выразилъ сокровенныя мысли классическаго міра, перевоплотившагося въ 18-мъ столѣтіи. Онъ сынъ своего времени только частично; онъ одинаково поэтъ прошлаго и будущаго. Въ своемъ національномъ онъ эллинъ, а въ эллинизмѣ—славянинъ.

Онъ полюбилъ Грецію не оттого, что родился въ концѣ 18-го вѣка. Если бы онъ жилъ въ двадцатомъ столѣтіи, онъ одинаково бы любилъ древній міръ. Онъ воспѣвалъ отечественную войну не потому, что ее всѣ воспѣвали. Если бы въ Россіи не было героевъ, онъ бы ихъ создалъ въ своей мечтѣ. Толстой любилъ прошлое, чувствуя, что онъ переживетъ свой вѣкъ. Онъ вспоминалъ красоту, когда она еще была въ жизни.

Понятно, въ немъ много условнаго. Его Греція не на берегахъ Эгейскаго моря, а у сѣраго безразличія Невы. Его солнце—не солнце Аѳинъ, а свѣтъ петербургской бѣлой ночи. Женщины Толстого—не женщины Греціи, а нѣжныя нагія дѣвушки александровской эпохи, танцующія pas de châle, женщины, сошедшія съ «этрусскихъ вазъ на паркетъ салоновъ». Толстой любилъ тѣло, но не «голую наготу», а наготу, прикрытую флеромъ. Онъ понималъ нѣгу женскаго тѣла, стыдливую замкнутость невинной красоты. Въ произведеніяхъ 18-го столѣтія всѣ женщины кажутся demi-vierges'ами, въ началѣ 19-го вѣка это мраморныя куклы, потомъ ихъ изображаютъ раздѣтыми кокотками. Богини Толстого—всегда дѣвушки, нагія пушкинскія «Татьяны». Онѣ родились въ Саратовской или Рязанской губерніи, но

Гр. Ѳедоръ Толстой.
«Народное ополченіе».

1816 г. Воскъ. (Музей Александра III).

воспитывались и одѣвались, какъ гречанки. Онѣ никогда ни о чемъ не думали, но всегда много мечтали. У нихъ маленькія головы и большіе глаза газелей.

Чаще всего Толстой лѣпилъ барельефы, какъ бы переходъ отъ живописи къ скульптурѣ. Его живописныя произведенія можно принять за раскрашенные барельефы, а барельефы — розоваго воска на черномъ аспидѣ — производятъ впечатлѣніе живописи. Движенія фигуръ въ его композиціяхъ всегда удивительно ритмичны. Толстой былъ тонкимъ цѣнителемъ музыки и танцевъ.

Графъ Ѳедоръ Петровичъ Толстой (1783—1873 г.) [1], сынъ генерала Екатери-

[1] Матеріалы для его біографіи: «Журналъ Изящныхъ Искусствъ» 1823 г., ч. I, стр. 510 — 520 и 1825 г., II, стр. 60; «Художественная газета» 1838 г., № 17, стр. 533—540; «Отчеты Академіи Художествъ»: 1817—1834 г., стр. 17, 1843 г., 1848 г., стр. 11, 1849 г., стр. 21; «С.-Петербургскія Вѣдомости» 1852 г.; «Общее годичное собраніе Имп. Академіи Художествъ и празднество 50-ти лѣтняго юбилея гр. Ѳ. П. Толстого». Спб., 1855 г.; П. Петровъ. «Бывшій вице-президентъ гр. Ѳ. П. Толстой»; «Сборникъ для немногихъ». Спб. 1875 г.; «Иллюстрація» 1858 г., № 1, 2, 7, 11, 15, 25, 30, 35, 45, 49 и 1859 г., № 53, 54, 55, 57, 59; «Краткая опись музеума П. Свиньина». Спб. 1829 г., стр. 20; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; Ровинскій. «Словарь русскихъ граверовъ»; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ»; Прозоровскій. «Графъ Ѳ. П. Толстой, какъ медальеръ»; «Русская Старина» 1873 г. № 7, стр. 24 — 51, 123 — 145, 517, 1879 г., августъ, 1884 г., т. XXX, стр. 621, 1887 г., т. XVII, стр. 93 — 116, 369 — 380, 496 — 498; Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863 г.; Е. Юнге. «Дѣтство и юность гр. Ѳ. П. Толстого»; «Русскій Художественный Архивъ» 1892 г.; «Вѣстникъ Европы», февраль 1905 г. (Е. Юнге. «Изъ моихъ воспоминаній»); Баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г.; «Золотое Руно» 1908 г., № 5; Архивъ Министерства Имп. Двора, оп. 102 — 277, д. № 46, оп. 402 — 1432, д. № 25, л. 4. Кромѣ указанныхъ въ текстѣ, имъ исполнены слѣдующія скульптурныя работы: рядъ восковыхъ портретовъ: графини Толстой (въ Музеѣ Александра III, а повтореніе у Н. А. Бера въ Москвѣ), В. Ф. Сухотина (у М. С. Сухотина въ имѣніи «Кочеты» Тульской губерніи), гр. А. И. Толстой (у Н. А. Бера въ Москвѣ) и множество подобныхъ же портретовъ у графа А. А. Толстого въ Спб.; въ 1830 г.—«Юноша со львомъ»; 1842 г.—два проекта барельефовъ для храма Христа Спасителя въ Москвѣ; въ 1847 г. исполнилъ входныя среднія двери храма Спасителя и 3 статуи для

Гр. Ѳедоръ Толстой. «Миръ Европѣ».—1820 г. Гипсъ.
(Музей Александра III).

нинскаго царствованія, человѣка небогатаго, съ дѣтскихъ лѣтъ любилъ искусство.

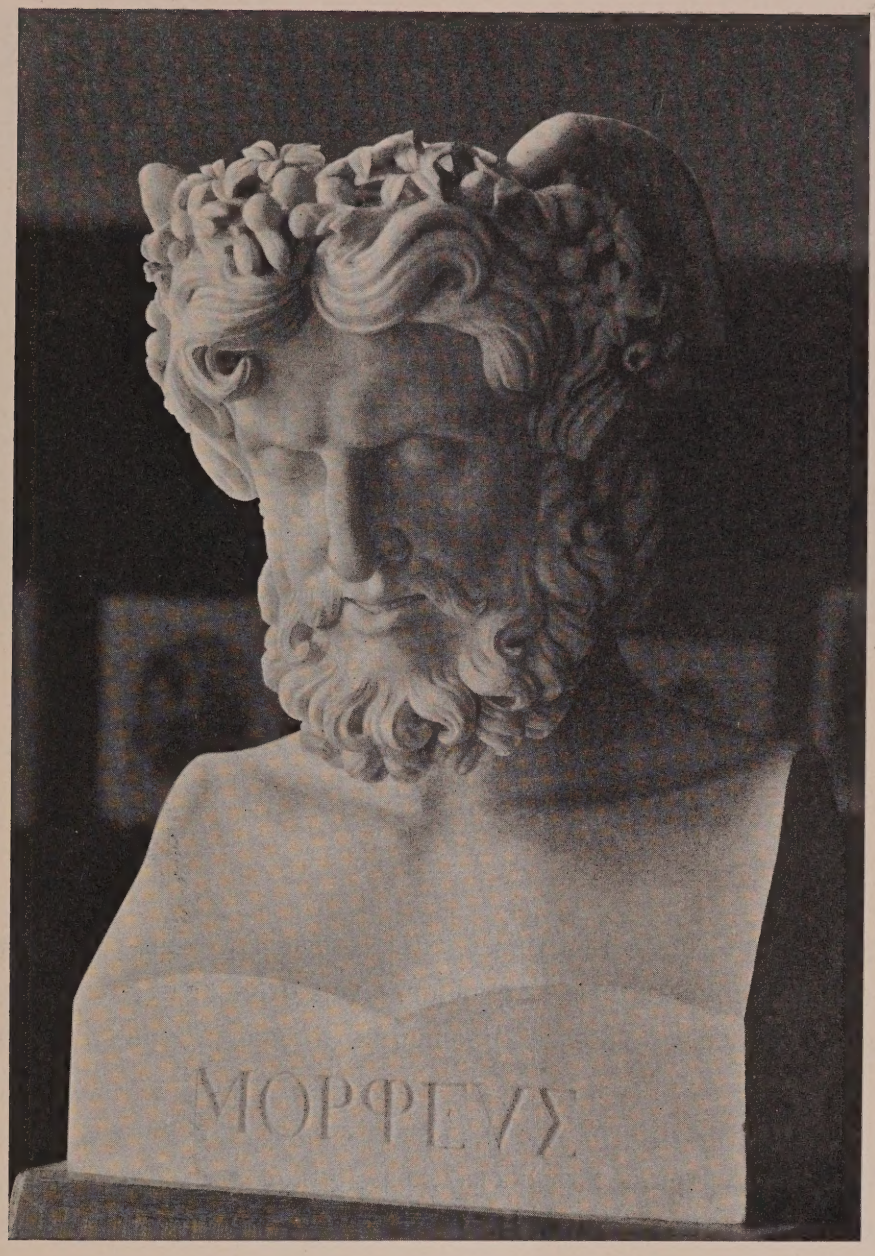
среднихъ сѣверныхъ дверей того же храма; эскизы туда же: святителей московскихъ, колоссальную Божію Матерь съ Іисусомъ и два поясныхъ изображенія св. Авраама и Моисея; бюстъ Спасителя (находится у гр. А. А. Толстого, а гипсовый экземпляръ въ Тверскомъ музеѣ *стр. 259*); въ 1848 г. окончилъ лѣпныя украшенія большихъ вратъ храма Христа Спасителя, а именно: барельефъ Божіей Матери съ Младенцемъ и поясныя фигуры св. Іосифа и Іоанна; въ нишѣ: 4 крупныя фигуры почти въ натуру,—Петра и Алексѣя, Іоны и Филиппа; въ третьи врата — Василія Великаго и Григорія Богослова, и окончилъ эскизъ колоссальнаго Бога Саваоѳа и «Нимфу, льющую воду изъ кувшина»; въ 1863 г.—модель рельефа «Освобожденіе крестьянъ». Въ галереѣ драгоцѣнностей Эрмитажа находится его восковой рельефъ «Александръ Великій».

Гр. Ѳедоръ Толстой. «Бой при Арсисъ-сюръ-Обь».—1829 г. Воскъ.
(Музей Александра III).

Въ 1802 году онъ уже копируетъ медали, ходитъ въ Академію вольноприходящимъ, учится у Прокофьева. Странное дѣло, но Мартосъ, ближе другихъ подходящій къ міровоззрѣнію Толстого, отрицательно относился къ его работамъ. Можетъ быть, это была зависть, можетъ быть, предубѣжденіе противъ сословія, изъ котораго Толстой вышелъ. Въ Академіи (1803—1804 г.) наибольшее вліяніе на него имѣютъ медальеръ Шиловъ и Кипренскій, который «давалъ умныя и очень полезныя наставленія». Толстой рисуетъ съ античныхъ статуй, изучаетъ искусство и бытъ

Гр. Ѳедоръ Толстой. «Тройственный союзъ 1813 года».—1821 г. Воскъ. (Музей Александра III).

Греціи. «Я полюбилъ — пишетъ онъ въ своихъ запискахъ — ея произведенія въ барельефахъ и скульптурѣ, въ саркофагахъ, жертвенникахъ, вазахъ, чашахъ, канделябрахъ, лампахъ, мебели, колесницахъ. Старательно рисовалъ и долго ихъ изучалъ; сталъ читать все, что было писано о нравахъ, обычаяхъ, внѣшней и домашней жизни этого знаменитаго, отличавшагося необыкновеннымъ изяществомъ, вкусомъ и образованнѣйшаго народа, объ ихъ храмахъ, публичныхъ зданіяхъ, жилыхъ, изящно



Гр. Ѳедоръ Толстой. Морфей.—1822 г. Мраморъ.
(Третьяковская галерея).

украшаемыхъ домахъ. Изучалъ также ихъ домашнюю утварь, женскіе костюмы и головные уборы». Эта любовь къ интимному быту — новая черта, характерная для Толстого и его эпохи. Предыдущее поколѣніе классиковъ интересовалось внѣшней, парадной стороной прошлаго. Въ 19-мъ столѣтіи зарождается интересъ къ уютной

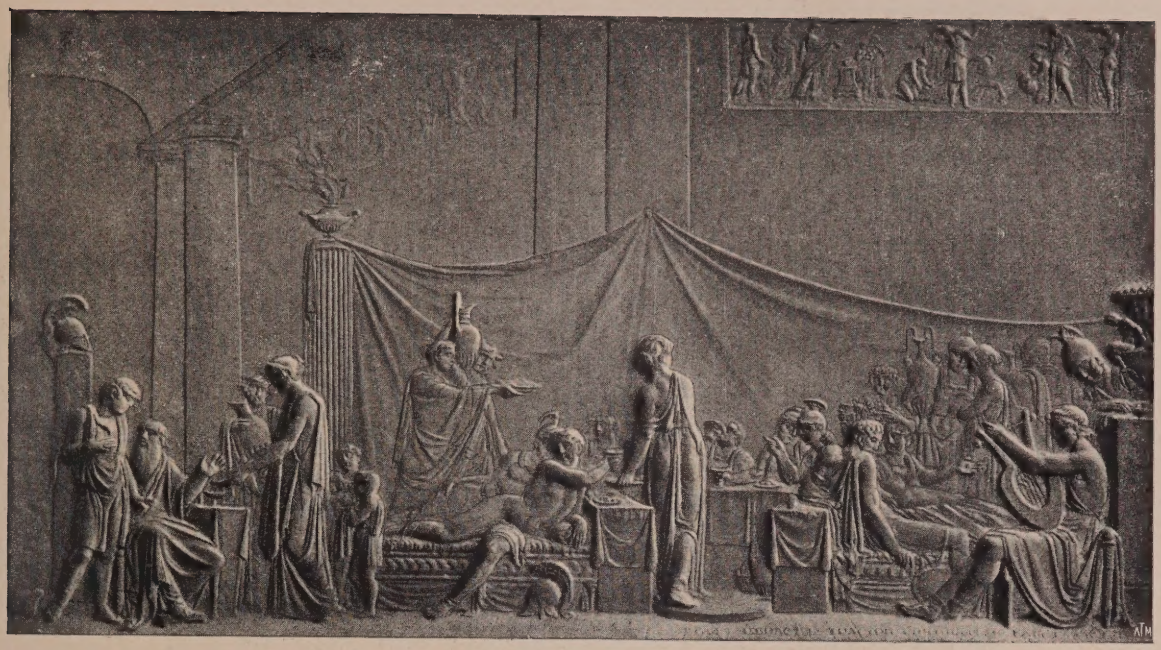
Гр. Ѳедоръ Толстой. Плачъ Улисса при пѣніи Демодока.—1816 г. Гипсъ. (Музей Александра III).

домашней жизни. Вотъ отчего произведенія этого времени, несмотря на холодность стиля empire, проникнуты чарующей теплотой, кажутся созданіями чисто національнаго искусства. Понятія о прошломъ и современномъ становятся равнозначащими.

Въ 1804 г. Толстой былъ уже прекраснымъ скульпторомъ, наблюдательнымъ и умѣлымъ. Его автопортретъ изъ воска, хранящійся у его потомка гр. А. А. Толстого, свидѣтельствуетъ объ этомъ. На немъ графъ представленъ по поясъ въ мундирѣ флотскаго офицера.

Слѣдующій годъ знаменателенъ въ жизни Толстого. Онъ, романтическій мечтатель, бросаетъ службу, чтобы поступить въ дѣйствующую армію, посылаемую императоромъ Александромъ I на помощь Австріи. Но Государь, узнавъ о намѣреніи Толстого, выражаетъ желаніе видѣть его художникомъ, а не офицеромъ. Толстой остается въ Петербургѣ, два года неустанно работаетъ, сильно нуждается, живетъ въ подвалѣ, пока Новосильцевъ не приходитъ къ нему на помощь и устраиваетъ ему должность при Эрмитажѣ.

Съ 1809 г. начинается его официальная карьера. Онъ избранъ почетнымъ членомъ (1809 г.) Академіи, потомъ (1810 г.) причисленъ къ Монетному двору,



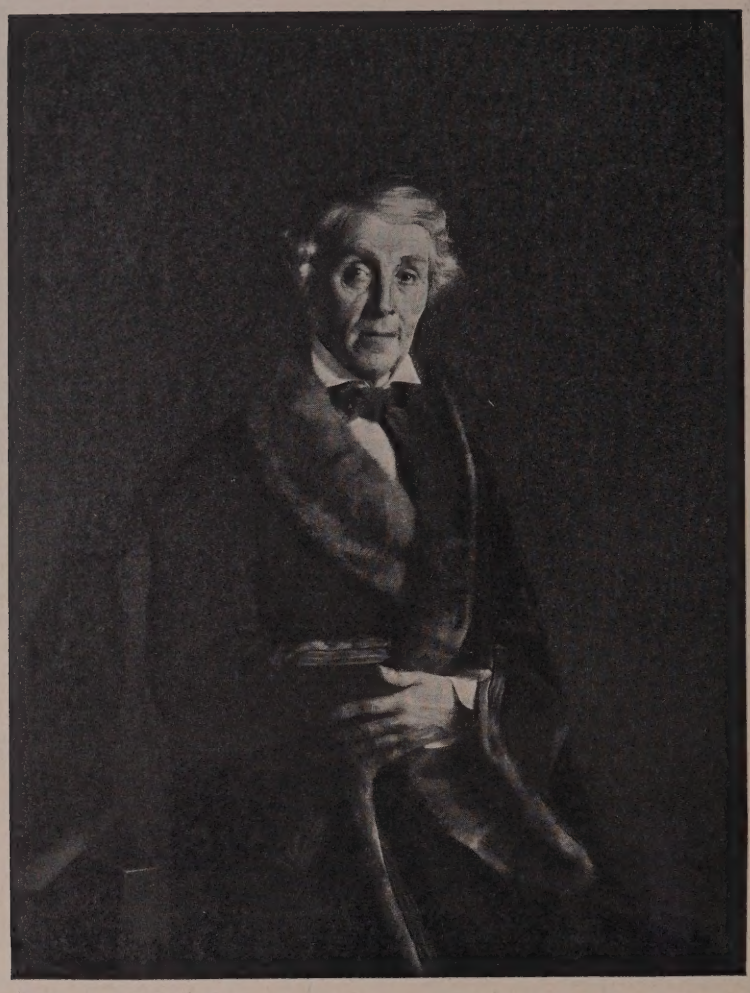
Гр. Ѳедоръ Толстой. Пиршество въ домѣ Улисса.—1816 г. Воскъ.
(Третьяковская галерея).

назначенъ (1825 г.) преподавателемъ по медальерной части и черезъ три года, въ 1828 г. — вице-президентомъ Академіи.

Жизнь его до конца дней течетъ ровно, раннія и позднія произведенія его всегда безмятежно спокойны и выдержанны.

Медали въ память Отечественной войны, исполненныя между 1814 и 1829 г., отражаютъ весь героическій эпосъ царствованія «Родомысла девятаго на десять вѣка». *Стр. 250.* «Народное ополченіе» *стр. 251*, «Миръ Европѣ» *стр. 252*, «Бой при Арсисъ-сюръ-Обь въ 1814 г.» *стр. 253* и «Тройственный союзъ 1813 года» *стр. 254* — лучшія страницы въ исторіи русскаго классическаго романтизма. Мечтательный порывъ благородно сдержанъ строгими формами. «Я Русской и горжусь этимъ именемъ», говоритъ Толстой, но онъ одинаково гордъ своей любимой Греціей.

Дальнѣйшая дѣятельность его посвящена античному міру, всегда воспроизводимому имъ съ любовнымъ, интимнымъ пониманіемъ. Четыре барельефа на сюжеты «Одиссеи» (въ Третьяковской галереѣ), изъ которыхъ особенно плѣнительны «Пиршество въ домѣ Улисса» *стр. 257* и «Плачъ Улисса» *стр. 256*, статуя нимфы Аганиппы (въ Петергофскомъ саду), «Античныя игры» (въ Музеѣ О-ва Поощренія Художествъ),

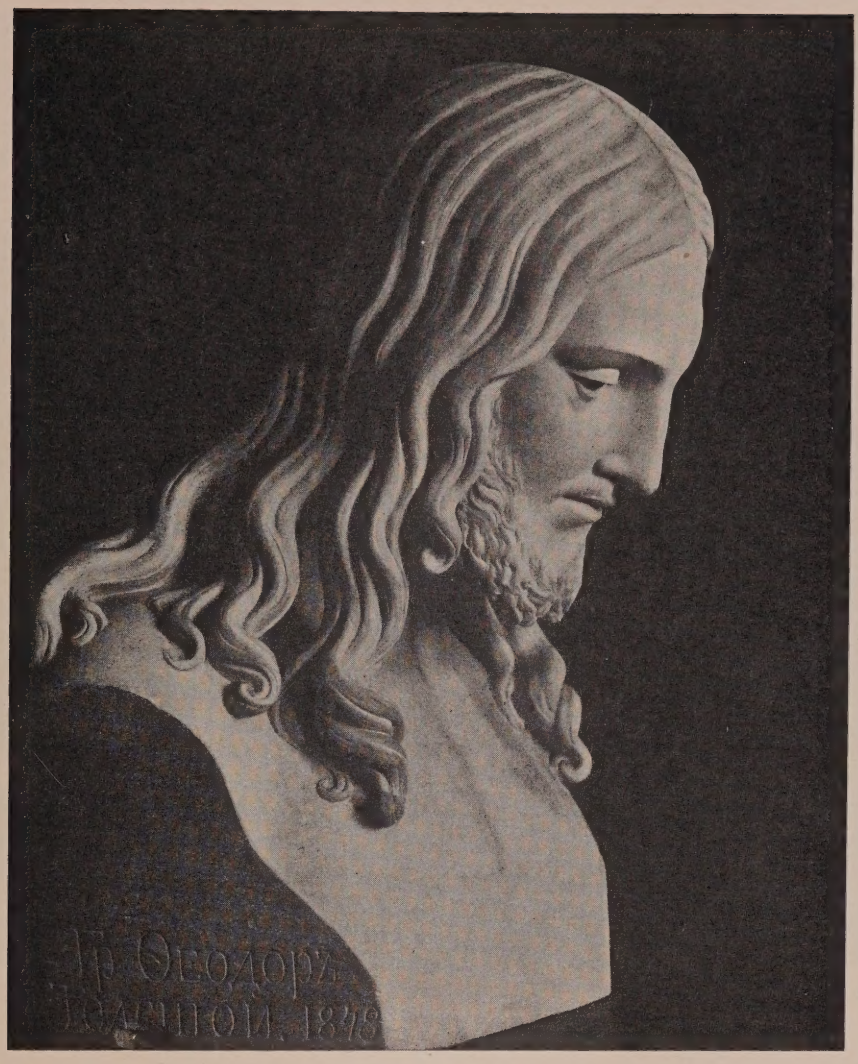


Графъ Ѳ. П. Толстой. Портретъ работы Зарянко.
(Собраніе графа А. А. Толстого въ Спб.).

«Поцѣлуй» и «Аллегорія лѣта» (въ Саратовскомъ музеѣ)—всѣ исполнены съ огромнымъ мастерствомъ.

Толстой всегда думалъ и чувствовалъ рельефно. Его рисунки къ «Душенькѣ» такъ графически выразительны, что производятъ впечатлѣніе скульптуръ.

До конца жизни онъ остался большимъ мастеромъ. Высѣченные имъ въ мраморѣ «Морфей» 1822 г. (въ Третьяковской галереѣ) *стр. 255* и «Императоръ Николай въ видѣ витязя» (у кн. Ф. Ф. Юсупова), какъ бы выражаютъ его міровоззрѣніе. «Морфей» — древній богъ сна, который грезился Толстому, императоръ Николай—русскій витязь, созданный мечтой художника.



Гр. Ѳедоръ Толстой. Бюстъ Спасителя.—1848 г. Гипсъ.
(Тверской музей).

Во времена полнаго разложенія искусства, среди мѣщанскаго безвкусія, Толстой остался одинокимъ жрецомъ умершей красоты. Старческой рукой онъ еще бодро держалъ свѣтильникъ прекраснаго. Онъ былъ еще живъ, когда Ѳедоръ Каменскій сдѣлалъ свой «Первый шагъ», когда появились «Маленькія кокетки» Лаверецкаго, когда Антокольскій исполнилъ «Ярослава Мудраго». Долго жилъ графъ Ѳедоръ Толстой, но и онъ, какъ дрожащее эхо далекой мелодіи, отзвучалъ и умеръ. Кромѣ Уткина (1808—1852 г.), создавшаго нѣсколько красивыхъ вещей *стр. 260* и умершаго раньше Толстого, у него не было послѣдователей. Ихъ не могло быть у

П. Уткинъ. Судъ Париса. Воскъ.
(Собраніе И. И. Ваулина въ Спб.).

одинокаго поэта. Много преемственныхъ поколѣній выковало его талантъ. Онъ одинъ былъ культуренъ наслѣдственно, чувствовалъ красоту вмѣстѣ съ вереницей предковъ. Одинокій, послѣдней тропинкой дошелъ онъ до горной вершины, уходящей въ небо,
и дальше дороги
нѣтъ...

«*Арапъ и Арапка*». Фарфоровая статуэтка Императорскаго фарфороваго завода въ Спб.—1770-е годы. (Собраніе Эрмитажа).

XXV.

ФАРФОРОВЫЯ КУКЛЫ.

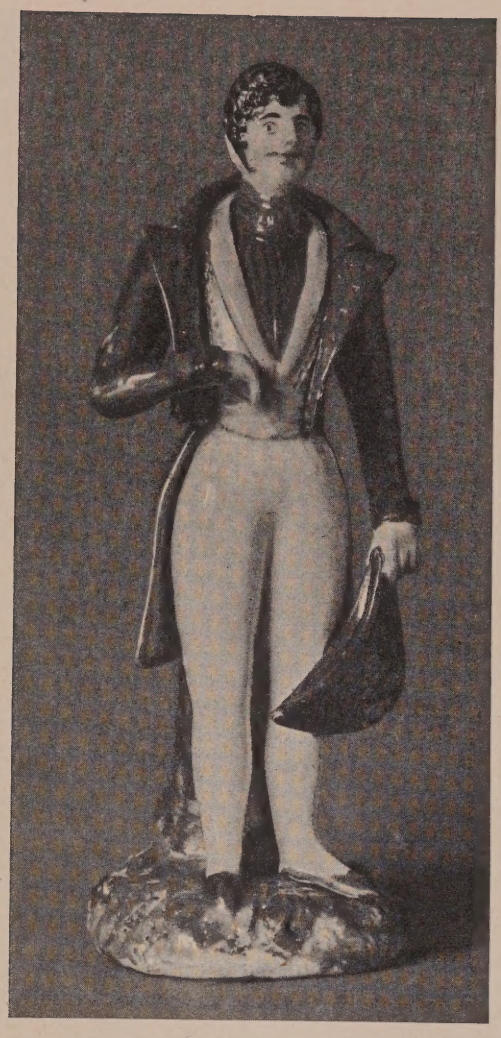
Параллельно съ офиціальнымъ искусствомъ, являвшимся запоздалымъ отраженіемъ того, что происходило на Западѣ, въ Россіи въ первой четверти 19-го столѣтія зародилось нѣчто вполнѣ самостоятельное и свое. Отечественная война и побѣда надъ Наполеономъ пробудила долго дремавшія національныя силы и въ творчествѣ русскихъ людей объявились черты, таившіяся цѣлое столѣтіе. Это

«*Щеголиха*».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.

(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

движеніе, имѣвшее чисто родную почву, сказалось, главнымъ образомъ, не въ grand art, а въ томъ интимномъ «домашнемъ искусствѣ», что ярче и прихотливѣе всего выражаетъ простоватыя души этой дѣтски наивной эпохи. Въ живописи послѣдователи Венеціанова писали со всѣхъ угловъ и со всѣхъ точекъ зрѣнія неприхотливыя, но добродушно привѣтливыя комнаты помѣщиковъ. Скульпторы съ обычнымъ запозданіемъ послѣдовали за ними.

Сильнѣе всего увлеченіе своимъ, русскимъ, обыденнымъ и простымъ сказалось въ крѣпостныхъ издѣліяхъ, въ работахъ тѣхъ многочисленныхъ фарфоровыхъ заводовъ, что стали въ первой половинѣ 19-го вѣка необходимымъ прибавленіемъ хозяйства богатыхъ дворянъ. И дѣйствительно, въ 18-мъ столѣтіи почти не было частныхъ заводовъ фарфора. Но съ пробужденіемъ новыхъ силъ, съ воскресшей любовью ко всему, что дѣлалось «у себя дома» и въ области русской керамики замѣчается оживленіе. Въ московскомъ районѣ и на югѣ Россіи

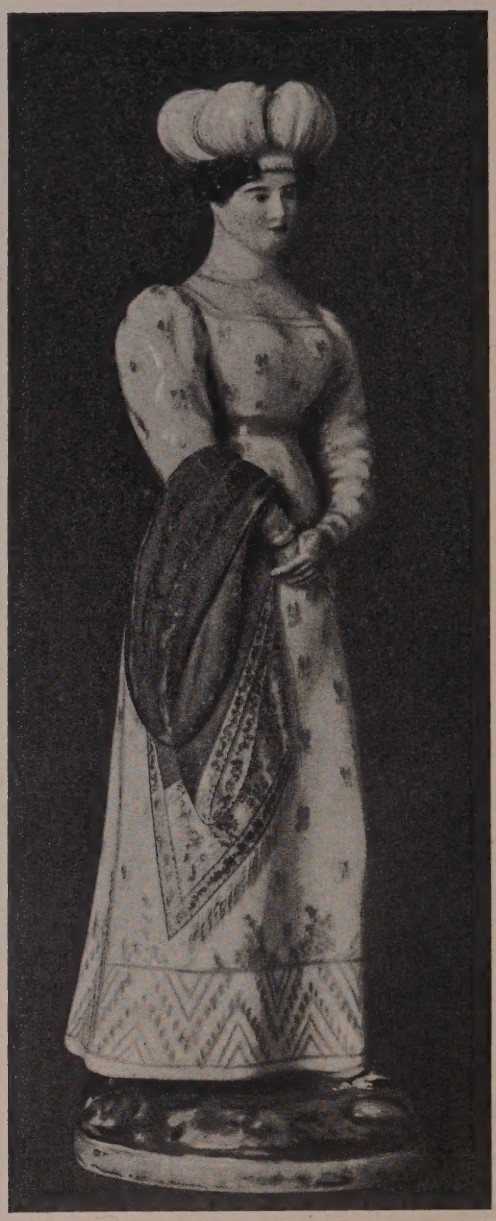


«Щеголь».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.

(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

устраиваются десятки частныхъ заводовъ для выдѣлыванія нужной въ обиходѣ посуды, а также предметовъ убранства комнатъ, что замѣняютъ теперь вывозныя Saxe и Sèvres. Понятно, что первыя частныя фабрики берутъ себѣ примѣромъ Императорскій фарфоровый заводъ, но вскорѣ издѣлія провинціальныхъ заводчиковъ пріобрѣтаютъ совершенно самостоятельный характеръ и, не будучи обременяемы офиціальными заказами, они выдѣлываютъ множество вещей, которыя въ Петербургѣ не могли бы появиться. Нерѣдко среди этой самодѣльщины встрѣчается огромное количество плохихъ и неумѣлыхъ работъ, но часто, благодаря непосредственному подходу къ дѣлу и участію въ немъ богато одаренныхъ и не испорченныхъ городомъ людей — создается не мало кустарно прекрасныхъ издѣлій, имѣющихъ не только бытовую, но и художественную прелесть. Сочная лѣпка, широкое обобщеніе формъ, игрушечная раскраска и мѣтко схваченная характе-

«*Кисейная барышня*».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.



(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

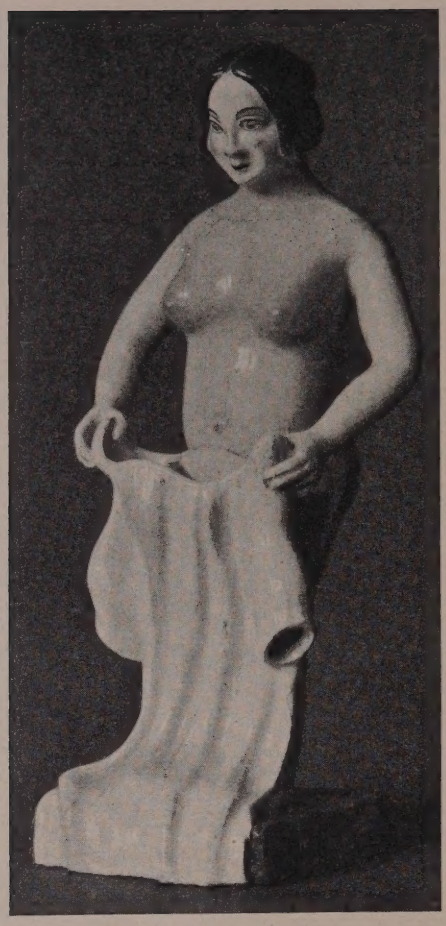
ристика—вотъ своеобразныя черты русскаго провинціальнаго фарфороваго производства. Всѣ типы русской жизни воспроизведены самоучками-скульпторами съ вѣрнымъ пониманіемъ правды и яркимъ художественнымъ чутьемъ. И словно «мертвыя души» до сихъ поръ живутъ эти маленькіе люди на полкахъ шкафовъ и въ витринахъ коллекціонеровъ. Вотъ «Распутная дѣвка» *стр. 271* изъ Царевококшайска съ румяными, размалеванными свеклою щеками; вотъ «Кисейная барышня» *стр. 264* въ провинціальномъ платьѣ изъ «трю-трю левантина»; вотъ голыя дѣвушки съ большими грудями *стр. 266*, въ ваннахъ *стр. 268*, «Щеголиха» въ шляпѣ celèche *стр. 262*,

«*Раздѣвающаяся*».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.

(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

«Щеголь» *стр. 263,* «Голая съ муфтою». *Стр. 269.* Вотъ веселые плясуны и плясуньи, дѣвушки съ коромыслами *стр. 273,* мальчики, играющіе съ собаками, бравые офицеры съ деревянной походкой. Типы русскаго города: «будочники», «почтари» *стр. 274,* сбитенщики, всевозможные мастеровые и разные «парни» *стр. 272,* деревенскія дѣвушки въ высокихъ кокошникахъ, рыжебородые, неуклюжіе мужики въ лаптяхъ или забавныя своимъ наивнымъ цинизмомъ голыя и полуодѣтыя красавицы — всѣ они трактованы съ тѣмъ простодушнымъ юморомъ и простоватымъ, но вырази-

«*Надѣвающая сорочку*».
Фарфоровая статуэтка неизвѣстнаго русскаго завода.



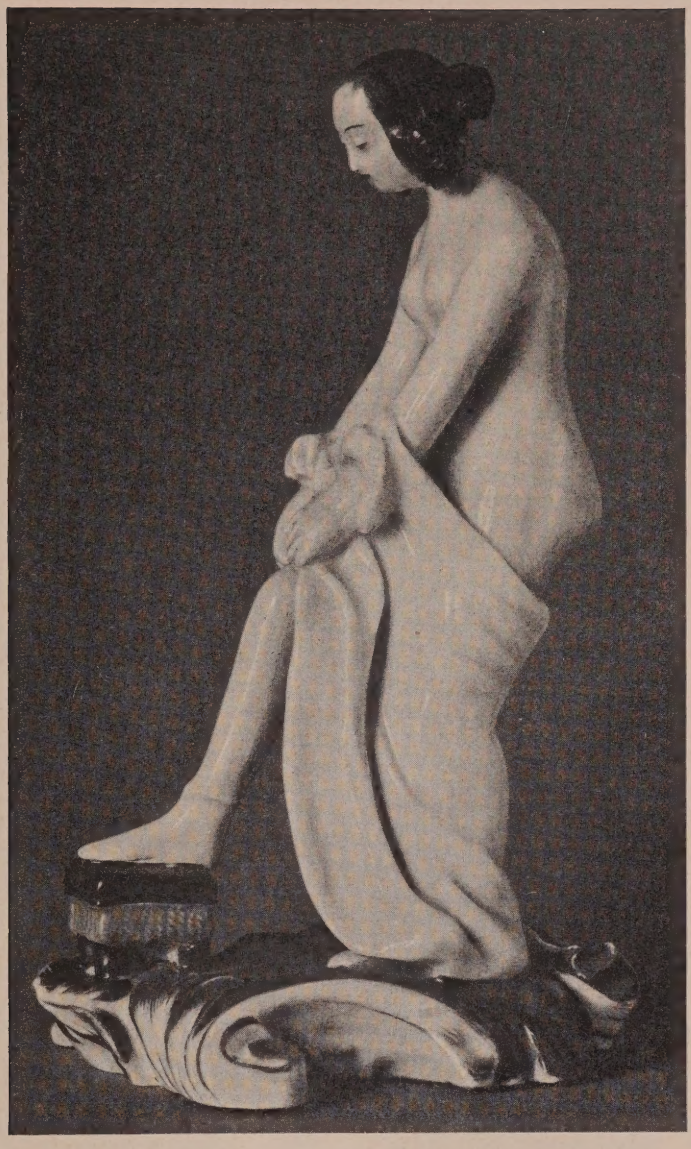
(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

тельнымъ мастерствомъ, что такъ характерно для русскаго кустаря-самоучки. Всѣ они, старые и молодые, веселые и печальные, красивые и уроды—всѣ одинаковыя «живыя куклы», съ остроумно переданными поступью, движеніями и выраженіемъ лицъ. Но въ этой кажущейся неумѣлости совсѣмъ своеобразная логика и мудрость, какъ логичны словообразованія дѣтей и какъ часто мудры ихъ умозаключенія. И послѣ напыщенной и искусственно привитой выучки екатерининскаго вѣка русскій природный вкусъ и смѣкалка съ особымъ увлеченіемъ предались самодѣльному производству кукольныхъ фигуръ.

Первые шаги въ этой области, но въ болѣе офиціальныхъ и парадныхъ формахъ были сдѣланы на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ въ Петербургѣ. Попытки и опыты такого рода относятся еще къ 18-му вѣку. Одна изъ раннихъ работъ этого типа—«Охота на кабана», временъ Елисаветы (собраніе кн. А. С. Долгорукаго), кажется еще «русскимъ переводомъ» съ саксонскаго образца [1]. Въ

[1] См. «Императорскій фарфоровый заводъ». Спб. 1907 г., стр. 47.

«Надѣвающая чулокъ».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.



(Собраніе кн. В. Н Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

1752 г. уже заказаны извѣстному рѣзчику и лѣпщику Дункеру «статуи» и къ этой же эпохѣ относится выполненіе бытовыхъ типовъ: «Подбоченившаяся повариха», «Народы Востока», «Самоѣды», «Казачка» и «Казакъ», «Чухонка», «Сибирскій бухаръ», «Продавецъ рябчиковъ» [1]. Въ это же время, вѣроятно, исполнены чрезвычайно характерныя фигуры арапчатъ *стр. 261,* съ вѣрно схваченными движеніями и красивой раскраской.

За Императорскимъ заводомъ послѣдовали частные: Гарднеръ, потомъ Поповъ

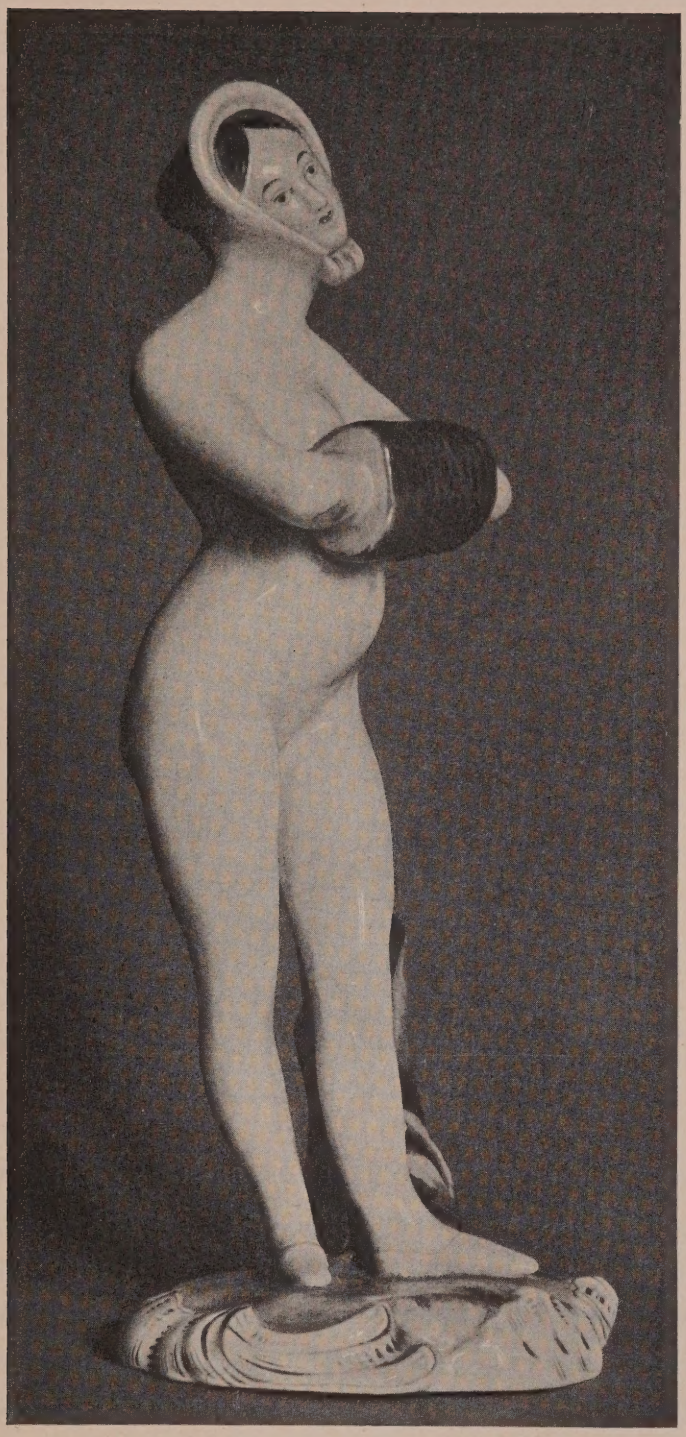
[1] Въ 1776—1777 г. вышла книга Георги: «Описаніе всѣхъ въ Россійской Имперіи обитающихъ народовъ»— изданіе съ многочисленными изображеніями въ краскахъ русскихъ типовъ. Эти рисунки и послужили образцами фигурокъ, изготовлявшихся на фарфоровомъ заводѣ.

«*Дѣвица въ ваннѣ*». Фарфоровая статуэтка неизвѣстнаго русскаго завода. (Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

и Поскочинъ, но все же большинство фигурокъ эпохи Екатерины еще лишены чисто національныхъ чертъ. Это какъ бы воспроизведенія въ скульптурѣ тѣхъ «офранцуженныхъ русскихъ», что мы видимъ у Лепренса, на рисункахъ Барбье и Лагрене. Къ тому же, большинство мастеровъ, лѣпившихъ въ это время для Императорскаго завода, были иностранцы: Арнультъ, Доминикъ Рашеттъ—авторъ большинства народныхъ типовъ, и мастеръ Роза [1]. Наконецъ, при Павлѣ I выдѣлывались «куклы-рейтары» и «гусары», столь любимые Государемъ, но и всѣ эти «изображенія русскихъ воиновъ» мало характерны для Россіи.

Лишь съ воцареніемъ Александра I стиль фарфоровыхъ фигурокъ рѣзко измѣняется и куклы начинаютъ принимать своеобразный характеръ, если только словомъ «своеобразный» можно назвать тотъ «античный» обликъ, который равно придается деревенскому парню, дѣвкѣ въ кокошникѣ и мамкѣ съ ребенкомъ. Однако, весь псевдо-классическій стиль временъ Имперіи такъ близко и дружно сжился съ Рос-

[1] «Императорскій фарфоровый заводъ». Спб. 1907, стр. 78—88.



«Голая съ муфтой».

Фарфоровая статуэтка завода Гарднера. (Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

«*Татарка*».
Фарфоровая статуэтка неизвѣстнаго русскаго завода.

(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

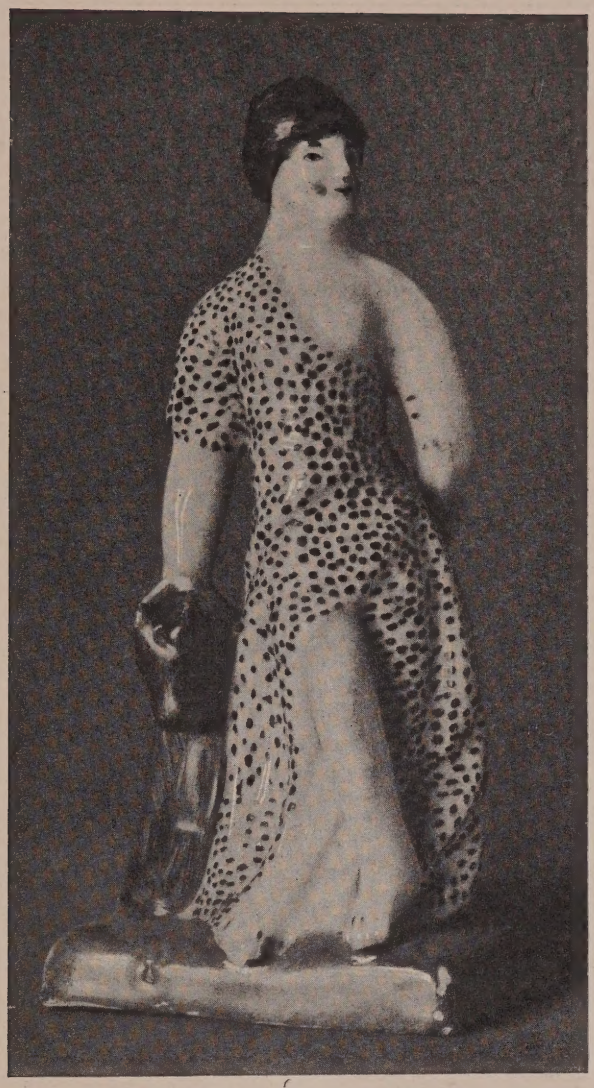
сіей, что теперь понимается какъ родной. И вправду, быть можетъ, онъ ближе людямъ 20-го вѣка, чѣмъ до-Петровское искусство старой Руси?

Но все же въ этой «античности», конечно, мало русскихъ самобытныхъ чертъ. Эти черты проявляются лишь въ произведеніяхъ заводовъ и мастеровъ, далеко стоящихъ отъ столичной жизни, избѣжавшихъ порабощающаго вліянія модъ. Отсюда то, совсѣмъ особое проникновеніе и наивная правда, съ какой выполнены фигурки русскихъ заводовъ Гарднера, Попова, Миклашевскихъ, Сафронова и многихъ другихъ.

Увлеченіе фарфоровыми куклами, представляющими типы Россіи, характерный показатель общаго настроенія умовъ.

Ростъ фарфороваго и фаянсоваго производства расширяется послѣ Отечественной войны, вмѣстѣ съ подъемомъ національнаго духа. Въ 1817 г. число фабрикъ дости-

«Распутная».
Фарфоровая статуэтка завода Кудинова.



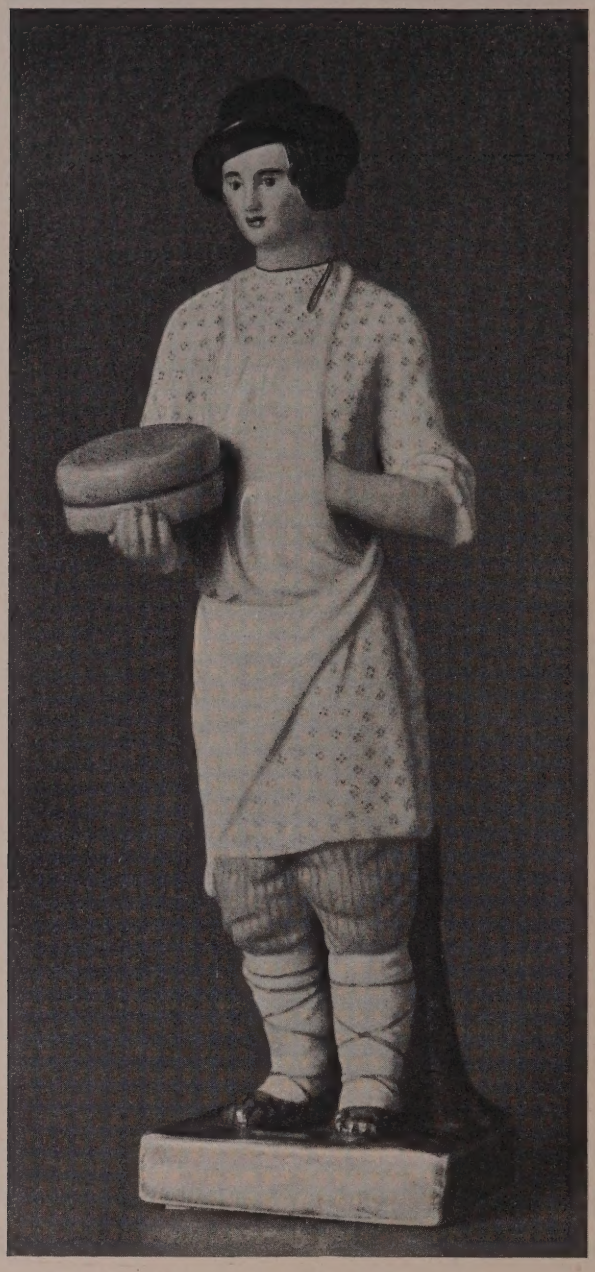
(Собраніе кн. В. П. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

гаетъ 45 [1], каковая цифра, съ различными колебаніями, держится до второй половины 19-го вѣка, послѣ чего число фабрикъ начинаетъ опять возрастать, но издѣлія ихъ преслѣдуютъ уже чисто утилитарныя, а не художественныя цѣли.

Первое мѣсто, какъ по времени, такъ и по качеству работъ занимаетъ заводъ Гарднера [2] при селѣ Вербилкахъ, Дмитровскаго уѣзда, Московской губерніи. Основанный между 1754—1759 г. купцомъ Францемъ Яковлевичемъ Гарднеромъ, прибывшимъ въ Россію изъ Англіи, заводъ находился подъ руководствомъ сперва сына основателя — Франца, потомъ талантливаго Гаттенберга — столь извѣстнаго по его

[1] Въ концѣ 18-го вѣка въ Россіи было 20 фарфоровыхъ и фаянсовыхъ заводовъ. См. подробнѣе: «Очеркъ исторіи мануфактуръ въ Россіи» В-ра Б-това. Спб. 1883 г. и «Статистическія Вѣдомости о состояніи Россійскихъ мануфактуръ съ 1815 по 1821 г.». Спб. 1825. [2] А. Селивановъ: «Фарфоръ и фаянсъ Россійской Имперіи». Владиміръ. 1903, стр. 20—25 (съ указаніемъ многочисленныхъ источниковъ).

«*Парень*».
Фарфоровая статуэтка завода Гарднера.



(Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

дѣятельности на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ и, наконецъ, живописца нѣмца Кестнера. Еще въ 1779 г. гарднеровскій заводъ исполняетъ грандіозную работу «Большой столовый сервизъ, сдѣланный по приказанію для Двора, со многими архитектурными украшеніями, порталами и группами для десертовъ». Въ болѣе позднихъ произведеніяхъ завода также не разъ встрѣчаются статуэтки, исполненныя съ большими знаніями и мастерствомъ. То это нищій на костылѣ, протягивающій руку за подаяніемъ, то русскій мужикъ сбитенщикъ, то юноша

«Дѣвушка съ коромысломъ».

Фарфоровая статуэтка завода Гарднера. (Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

«*Будочникъ*» и «*Почтарь*». Фарфоровыя статуэтки завода Гарднера. (Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова въ Спб.).

почтальонъ. Въ царствованіе Александра I произведенія завода Гарднера расходятся въ огромномъ количествѣ и нѣтъ помѣщика или зажиточнаго горожанина, кто бы не имѣлъ гарднеровскихъ куколъ. Въ эту же эпоху въ Московской губерніи основывается множество фарфоровыхъ фабрикъ [1]: Сафронова (съ 1830 г.), П. Т. Фомина (50-хъ годовъ), Териховыхъ и Киселева (1830—1840 г.), В. А. Всеволожскаго (съ 1813 г.)—впослѣдствіи Сипягина, Иконникова, Дмитрія Насонова (1811—1813 г.), братьевъ Новыхъ, Козлова (до 1850 г.), Ауэрбаха (1809—1835 г.)—впослѣдствіи Кузнецова, С. Батенина (1812—1839 г.), С. Я. Поскочина (1817—1884 г.). Наиболѣе замѣчательныя фарфоровыя фигурки выдѣлываются Сафроновымъ: красивыя

[1] См. статью А. Селиванова въ «Старыхъ годахъ» 1909 г., іюнь и также книгу того же автора «Фарфоръ и фаянсъ Россійской Имперіи». Владиміръ. 1903 г., и два прибавленія 1904 и 1906 г.

«Монахъ съ дѣвочкой».
Фарфоровая статуэтка завода Храпунова—1818 г.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

по обобщенной и нѣсколько утрированной «игрушечной» лѣпкѣ и затѣйливой, пестрой раскраскѣ. «Дама въ креслѣ»—очень характерный образецъ работы завода Сафронова. Потомъ идутъ простонародные типы Иконникова, бытовыя сценки изъ жизни ремесленнаго люда. «Плотникъ, нюхающій табакъ», мастеровые большого города, очень забавная кукла «Дѣвушка торговка» завода Козлова и вызвавшая въ свое время скандалъ кукла завода Н. Храпунова «Монахъ съ дѣвочкой» *стр. 275* (1818 г.)—все это какъ бы отраженіе въ скульптурѣ исканій Венеціанова, увлеченіе бытовой жизнью народа, то, чѣмъ въ области живописи занимался Щедровскій. Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ менѣе реальныя, но очень своеобразныя фигурки крестьянъ и крестьянокъ, исполненныя заводами Насонова, Всеволожскаго-Сипягина и Храпунова

Среди этихъ работъ особенно часто встрѣчаются головы русскихъ дѣвушекъ въ формѣ чашки. Здѣсь главное вниманіе обращено на орнаментальную и красочную сторону вещи. Въ этихъ пестрыхъ и пряныхъ, какъ народные лубки, издѣліяхъ высказалась вся наивная простота и затѣйливая фантазія русскаго кустаря, съ одинаковой любовью вырѣзывающаго деревянныя игрушки, украшающаго сочными узорами предметы домашняго быта или корявые пряники. Въ этой «лубочной пестряди» совсѣмъ своеобразная прелесть; какъ милы своей наивной искренностью и глубокой мудростью всѣ національныя издѣлія крестьянъ. Въ творчествѣ ихъ всегда есть та особая острая зоркость и прихоть къ яркой формѣ и цвѣту, которой нѣтъ у художниковъ, испорченныхъ городской цивилизаціей. Въ районѣ южной Россіи также основываются и работаютъ фарфоровые заводы, но большинство изъ нихъ принадлежитъ польскимъ помѣщикамъ; русскій заводъ А. М. Миклашевскаго (1836—1862 г.) [1] въ селѣ Волокитинѣ, Черниговской губерніи, выполняетъ множество фигурокъ, въ огромномъ количествѣ разошедшихся по Россіи, но произведенія этой фабрики тяжелы и аляповаты. Самая значительная работа завода—огромный фарфоровый иконостасъ въ церкви села Волокитина.

[1] «Старые годы» 1909 г., ноябрь.

Упадокъ классицизма и новѣйшее время

XXVI.

РОМАНТИЧЕСКІЙ ИДЕАЛИЗМЪ.

Въ эпоху двѣнадцатаго года поэтическія мечтанія романтиковъ, слабо выраженныя предыдущимъ поколѣніемъ, развернулись яркимъ блескомъ. «Ужасное и чувствительное» стало девизомъ русскаго искусства. Грезы о прошломъ и мечты о будущемъ занимали всѣхъ. Жизнь, которая въ 18-мъ вѣкѣ казалась театральнымъ дѣйствіемъ, теперь замерещилась сказкой, волшебной, таинственной. Актеры, участвовавшіе въ веселыхъ и намѣренно наивныхъ пастораляхъ Екатерининскаго вѣка, вдругъ превратились въ героевъ—спасителей отечества. Парижскій миръ временно остановилъ эти увлеченія. Послѣ бури всегда хочется солнца, и волненія, вызванныя нашествіемъ Наполеона, смѣнились спокойнымъ міровоззрѣніемъ. Россія вся превратилась въ большой садъ—цвѣтущій, благоуханный. Буря и громъ перестали казаться прекрасными. Разбойники и герои изгнаны изъ репертуара художественнаго міра и тихая помѣщичья жизнь «Мертвыхъ душъ» и «Вечеровъ близъ Диканьки» казалась идеаломъ счастья. Всѣ полюбили Петербургъ, Россію, милую и спокойно простую. Братья Чернецовы, путешествуя по Волгѣ, срисовывали и измѣряли каждый кустъ въ полной увѣренности, что онъ представляетъ міровое явленіе. Въ этомъ увлеченіи было много милаго и трогательнаго, но далеко не всегда искатели прекраснаго находили его. Естественно, въ противовѣсъ «домашнему искусству» и сельской идилліи зародилось поклоненіе далекому и невѣдомому міру «чужихъ странъ». Лебедевъ и Сильвестръ Щедринъ воспѣвали красоты Италіи, Басинъ и Карлъ Брюлловъ—прелесть людей, живыхъ и жизнерадостныхъ. Всѣ увлеклись монументальнымъ, великимъ, грандіознымъ, тѣмъ, что не по исполненію, а по замыслу, по идеѣ и размѣрамъ казалось вѣчнымъ. Солнце юга оживило всѣхъ.

На картинахъ появилось ярко синее небо, брызжущая жизнью, налитая сокомъ листва, свѣтъ жаркаго раскаленнаго солнца, казавшагося заревомъ пожара послѣ свѣтлаго сумрака бѣлыхъ ночей. Люди скучные и сѣрые чиновники, лѣнивые и обжорливые, всегда полусонные помѣщики съ трубками въ зубахъ, дали мѣсто румянымъ мускулистымъ красавцамъ съ вьющимися волосами, съ глазами, полными жизни и огня. Такъ нашли новый идеалъ въ живописи, и скульпторы скоро послѣдовали тѣмъ же путемъ.

Орловскій и Гальбергъ—романтики Александровской эпохи—больше мечтали, чѣмъ жили, и въ своихъ увлеченіяхъ были всегда сдержанны и корректны. Ихъ люди и боги, живые и впечатлительные по природѣ и вкусамъ, были всегда облечены въ формы античнаго міра и позволяли себѣ дѣлать только то, что по ихъ понятіямъ разрѣшалось грекамъ и римлянамъ. Дѣти не смѣли имѣть вздернутыхъ носовъ, мужчины всѣ походили на Антиноевъ, а женщины на Венеръ. Орловскій, наиболѣе смѣлый и свободный изъ всѣхъ, часто почти слѣпо копировалъ созданія древняго міра. Романтическіе идеалисты увидѣли новыхъ людей, открывъ двери новаго рая. Дѣти съ милыми, веселыми лицами и задорными вздернутыми носами стали рѣзвиться и играть. Взрослые перестали принимать античныя позы, и хотя и остались съ формами тѣла, созданными по образцамъ классиковъ, но оживились и стали свободными и жизнерадостными. Спали оковы, тяготившія всѣхъ. Яркое солнце оживило мраморныя статуи и боги и богини превратились въ красивыхъ людей—всегда живыхъ, но и всегда красивыхъ. Это случилось въ первую половину царствованія императора Николая I.

И. П. Витали.
Портретъ работы Тропинина.

Конецъ 1830-хъ годовъ. (Собраніе П. И. Харитоненко въ Москвѣ).

XXVII.

ИВАНЪ ПЕТРОВИЧЪ ВИТАЛИ.

Витали—мостъ между старыми и новыми традиціями, между классическимъ искусствомъ Мартоса и Гальберга и безудержной разнузданностью Пименова-сына. Витали поэтъ формъ красиваго живого тѣла а не мертвенной античной красоты. Онъ весь въ жизни, сынъ солнца и радости. Онъ любитъ красоту статуй, лишь поскольку она встрѣчается съ дѣйствительностью и любитъ жизнь, лишь поскольку она напоминаетъ античность. Его люди созданы не для безплодныхъ мечтаній, не для геройскихъ подвиговъ, а для наслажденій всѣми силами выхоленныхъ тѣлъ. Они любятъ, цѣлуются, смѣются, радуются и никогда не грустятъ. Душевныя волненія, страхъ и ужасъ уже переживались предыдущимъ поколѣніемъ. Теперь живутъ, чтобы жить. Въ этихъ словахъ все творчество Витали. Когда смотришь на его произведенія, то забываешь, что они созданы въ Петер-

Трискорни (учитель И. П. Витали). Амуръ и Психея.—Около 1810 г.
Мраморъ. (Зимній дворецъ).

бургѣ или Москвѣ. Витали типичный италіанецъ по природѣ и исканіямъ. Но, къ счастію для него, онъ родился и жилъ въ Россіи и прошелъ серьезную художественную школу.

Иванъ Петровичъ Витали (1794—1855 г.)[1], сынъ италіанца-формовщика, родился въ Петербургѣ и съ дѣтскихъ лѣтъ обучался лѣпкѣ: сперва у своего отца, позже

[1] Матеріалы для его біографіи: Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ». Отчеты Имп. Академіи Художествъ 1842—1843 г., стр. 14; 1848 г., стр. 11, 1849 г., стр. 23; «Художественная Газета» 1836 г., № 9 и 10, стр. 142; 1841 г., № 19, стр. 1—3. «Энциклопедическій словарь» Брокгауза-Эфрона («Исаакіевскій соборъ»); баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III», ч. II; «Каталогъ старинныхъ произведеній, хранящихся въ Имп. Академіи Художествъ», ч. I (Спб. 1908 г.); «Иллюстрація» 1848 г. № 5 и 10 и 1848 г., № 21; И. Е. Бондаренко. «Архитектурные памятники Москвы», I, 5, 13, 21; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; «Описаніе замѣчательнѣйшихъ произведеній скульптуры», соч. Віардо (переводъ). Спб. 1871 г.; «L'Artiste russe» 1847 и 1848 г.

И. П. Витали

Москва

Фонтанъ на Театральной площади
(1835)

И. П. Витали, лѣпящій бюстъ К. Брюллова. Портретъ работы К. Брюллова.—1837 г. (Румянцевскій музей).

у Павла Трискорни, извѣстнаго мраморщика, автора многихъ не плохихъ, но скучныхъ академическихъ группъ и барельефовъ [1]. Витали учился у него и надо пола-

[1] Этотъ Павелъ Трискорни имѣлъ въ Петербургѣ мраморную мастерскую на Гороховой. Въ 1818 г. переѣхалъ въ Москву, гдѣ также открылъ мастерскую. Изъ работъ его извѣстны: Львы передъ Военнымъ Министерствомъ въ Спб. (Triscorni F in Carrara 1810) *стр. 219;* мраморная группа «Похищеніе Прозерпины» въ «Кунцевѣ» у Солдатен-

гать, что здѣсь получилъ онъ тѣ серьезныя знанія, которыя видны во всѣхъ его произведеніяхъ. Въ 1818 г. Трискорни переѣзжаетъ въ Москву, беретъ съ собой Витали, который продолжаетъ работать подъ руководствомъ Тимофеева, сильно вліявшаго на него. Авторъ «русскихъ плясуновъ», несомнѣнно, оказалъ Витали много пользы, научивъ его владѣть формой и удержавъ отъ увлеченія условностью и маньеризмомъ, столь характернымъ для Трискорни. Ученикъ такихъ антиподовъ, какъ Трискорни и Тимофеевъ—долженъ былъ найти средній путь между ихъ исканіями. Витали нашелъ его. Онъ только частично близокъ Трискорни въ его любви къ условной красотѣ античной жизни. Но онъ близокъ и Тимофееву тѣмъ, что реально воплотилъ въ живыя формы свои visions antiques. Вотъ отчего въ немъ нѣтъ академизма и условности классиковъ, но и нѣтъ грубаго реализма. Витали всегда говоритъ правду и только правду, но она выражена въ изящныхъ и эффектныхъ словахъ. Темой своихъ скульптуръ онъ выбираетъ наиболѣе красивыя живыя стороны жизни. То это группа маленькихъ, толстощекихъ, веселыхъ дѣтей—настоящихъ италіанскихъ putti, то женщины, красивыя, съ выхоленными здоровыми тѣлами, съ маленькими головами женщинъ Греціи. У Витали всѣ здоровы и сильны, всѣ довольны жизнью. Самъ онъ на портретахъ Брюллова, Бодри и Тропинина всегда представленъ за работой въ своей мастерской—полный, жизнерадостный, веселый италіанецъ.

Онъ лѣпитъ бюсты и барельефы, прелестныя граціозныя композиціи и декоративные орнаменты и группы. Все съ огромнымъ умѣньемъ, съ спокойнымъ сознаніемъ своего таланта и знаній. Лучшія работы его находятся въ Москвѣ—дивные монументальные барельефы и группы на фронтонѣ Техническаго училища *стр. 285* трактованные съ совершенно исключительнымъ грандіознымъ размахомъ и тѣмъ высокимъ вдохновеннымъ паѳосомъ, который такъ рѣдокъ въ работахъ даже лучшихъ мастеровъ 19-го вѣка. Силуэты фигуръ на фронтонѣ Техническаго учи-

кова (Paolo Tiscorni fecit); два бюста императрицы Екатерины II (у гр. А. А. Бобринскаго въ Спб.); бронзовый барельефъ на могилѣ Вальтера Весенинга на Смоленскомъ кладбищѣ (подписной); двѣ мраморныхъ группы въ Зимнемъ дворцѣ—«Амуръ и Психея» *стр. 280* и «Діана и Актеонъ» (подпись: P. Triscorni); въ Останкинѣ у Шереметева—мраморная группа изъ двухъ фигуръ (31 и 27 верш. шир.) съ подписью: Le feld Général faisant Hommage à Sa Majesté de la victoire qu'il vient de remporter—Paolo Triscorni fecit a Carrara, и «Плакальщица» (мраморъ). Въ собр. кн. Ф. Ф. Юсупова находятся его мраморные «Два борца», значащіеся въ каталогѣ подъ № 12 (Triscorni-père). Въ 1852 г. исполнилъ изъ мрамора гробницу въ видѣ урны по рисунку графа Ѳ. П. Толстого. Въ 1830 г. помогалъ Пименову и Демуту въ ихъ работахъ по скульптурѣ Александринскаго театра. См. матеріалы: Ровинскій. «Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ», т. IV; бар. Н. Врангель. «Старые годы» 1907 г., іюль—сентябрь и 1910 г., май—іюнь; Рамазановъ. «Матеріалы для Исторіи Художествъ въ Россіи». М. 1863, стр. 9; «Musée du prince Jousoupoff à St. Pétersbourg». Спб. 1839. Архивъ Имп. Академіи Художествъ 1830 г., № 92; президентскія дѣла 1822 г., дѣло № 53.

У Паоло Трискорни былъ сынъ мраморщикъ и племянникъ Александръ—скульпторъ, также работавшій въ Москвѣ у своего дяди. Изъ работъ его извѣстны: надгробная Елизаветы Кульманъ (1825 г.) на Смоленскомъ кладбищѣ (воспроизведена въ жизнеописаніи Е. Кульманъ. Berlin 1858, съ подписью: Alessandro Triscorni inev. et sculp. litogr. R. Gilles). Этотъ же рисунокъ у Плюшара въ «Живописномъ сборникѣ»; мраморныя фигуры двухъ ангеловъ на могилы А. М. Колычева (Triscorni) и Н. А. Ольхина († 1851 г.) (А. Тріскорни сочин. и делал.) оба на Лазаревскомъ кладбищѣ Александро-Невской лавры.

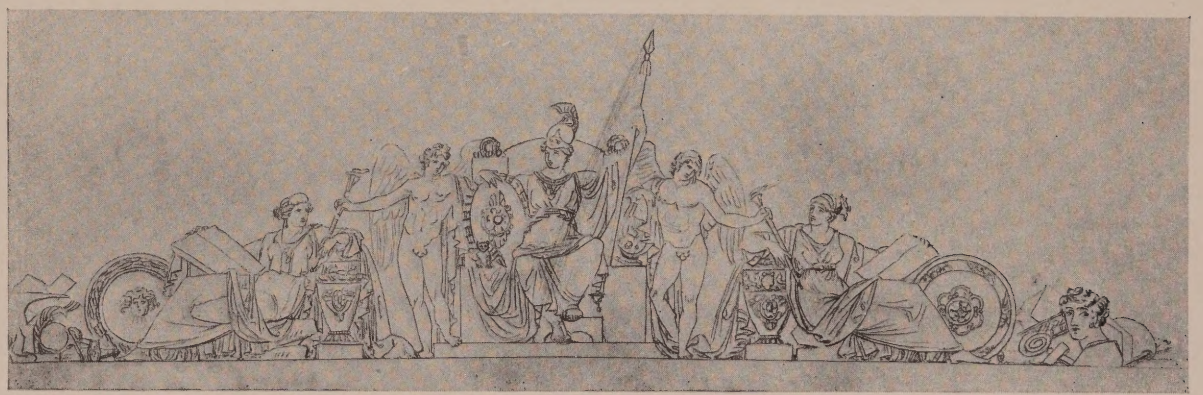
Витали. Вѣра и Надежда.—1823 г. Бронза.
Группа на памятникѣ Бекетовыхъ на кладбищѣ Новоспасскаго монастыря въ Москвѣ.

Витали. Милосердіе.
Группа на воротахъ Московскаго Воспитательнаго дома.—1828 г. Гипсъ.

лища и общая компановка ихъ можетъ быть лучшее, что сдѣлано въ Россіи за все столѣтіе. Менѣе грандіозны, но столь же хороши шаловливые, веселые мальчуганы, поддерживающіе фонтаны на Театральной и Лубянской площадяхъ. *Стр. 286, 287 и приложеніе.* Въ этихъ прекрасныхъ созданіяхъ удивительно свѣжо и обаятельно сочетается строгая трактовка почти античныхъ дѣтскихъ тѣлъ съ живыми формами природы. Еще удачнѣе прекрасныя группы у воротъ Воспитательнаго дома: «Воспитаніе» *стр. 223* и «Милосердіе». *Стр. 284.* Не менѣе величественъ гигантскій барельефъ «св. Исаакій благословляетъ Ѳеодосія» (1842—1843 г.) для фронтона Исаакіевскаго собора и прекрасный эскизъ къ нему въ Академіи Художествъ. Среди его многочисленныхъ памятниковъ выдѣляется бронзовая группа «Вѣра и Надежда» *стр. 283* на могилѣ полковника Бекетова и его жены на кладбищѣ Новоспасскаго монастыря въ Москвѣ (1823 г.) [1].

Бюсты, вылѣпленные Витали, также интересны для его характеристики. К. Брюл-

[1] На группѣ есть характерная для Витали подпись: «Компонировалъ, изваялъ и въ металлѣ произвелъ Иванъ Витали».



Витали. Декоративная скульптура на Техническомъ училищѣ въ Москвѣ и первоначальный проектъ ея. 1823 г. (Проектъ рисованъ перомъ и находится въ галереѣ И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ).

Витали. Фонтанъ на Лубянской площади въ Москвѣ.—1835 г. Бронза.

Витали. Фонтанъ на Лубянской площади въ Москвѣ.—1835 г. Бронза.

Витали. Ѳеодосій Великій, встрѣчающій Исаакія Далматскаго.
Деталь барельефа на западномъ фронтонѣ Исаакіевскаго собора въ Спб.—1842 г.
Гипсовый эскизъ. (Скульптурный классъ Академіи Художествъ).

ловъ (1837 г.) *стр. 292*, В. К. Шебуевъ (1840 г.; оба находятся въ Академіи Художествъ), прекрасное изображеніе Великаго князя Михаила Павловича 1847 г. (Музей Имп. Александра III) и бюстъ князя Юсупова,—все это отличные образцы его работъ. Всю свою жизнь Витали остается тѣмъ же прекраснымъ мастеромъ, понимающимъ красоту правды и умѣющимъ ее передать. Прелестная изысканная «Венера» 1853 г., исполненная художникомъ въ Петербургѣ, на склонѣ лѣтъ—одно изъ лучшихъ его созданій. *Стр. 290, 291.*

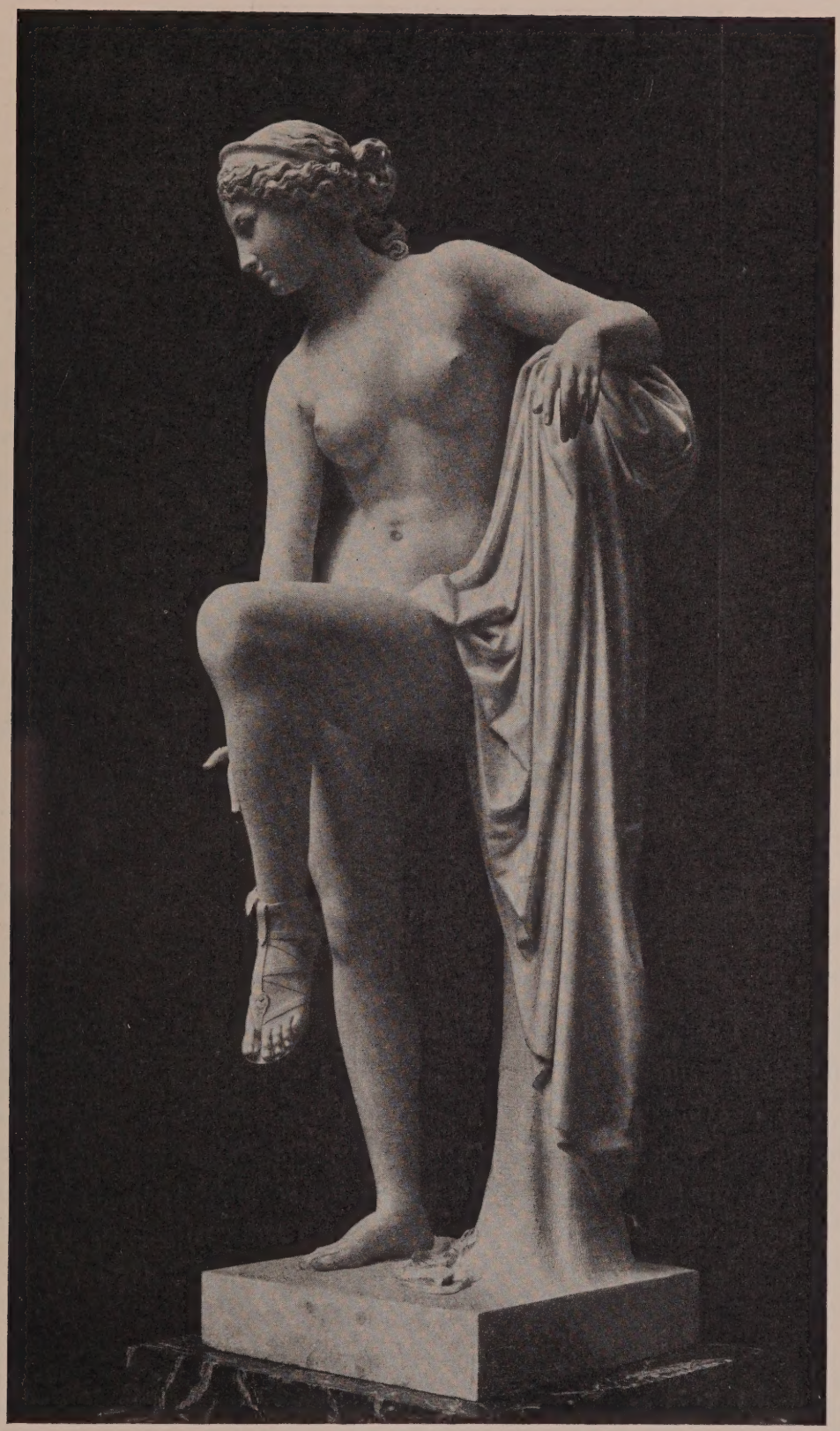
До конца дней онъ продолжаетъ работать [1], лѣпить барельефы, статуи, пор-

[1] Вотъ списокъ его произведеній: барельефъ на памятникѣ Барышникова въ Москвѣ, на кладбищѣ Донского монастыря; горельефы Московскихъ фонтановъ у Шереметевской больницы и на Варварской площади; группы четы-

Витали. Лѣвый ангелъ вверху иконостаса Университетской церкви въ Москвѣ.—1836 г. Гипсъ.

рехъ фигуръ для Лубянской площади; группа фигуръ для Театральной площади: «Трагедія, Музыка и Поэзія»; группы при въѣздѣ Московскаго Воспитательнаго дома: «Совѣтъ», «Кредитъ» (обѣ стояли на подъѣздѣ Опекунскаго совѣта и нынѣ уничтожены), «Воспитаніе» и «Милосердіе»; большой фронтонъ на бывшемъ «Холерномъ заведеніи» въ Москвѣ; проектъ для фонтана въ Москвѣ «Молодой кіевлянинъ»; Геркулесъ, поражающій гидру (мраморная группа, купленная Государемъ); барельефъ на фасадѣ зданія Московскаго Опекунскаго Совѣта; колоссальныя модели статуй, барельефы трофеевъ и орнаментовъ для Тріумфальныхъ воротъ; группа «Вѣра и Надежда» для памятника Бекетову; колоссальная статуя императрицы Маріи Ѳеодоровны для князя М. С. Голицына въ имѣніе «Кузьминки»; статуя «Гепій» для генерала Тутолмина; головы Спасителя и Богоматери для фасада Французской церкви въ Москвѣ; 24 фигуры Геніевъ побѣды для Георгіевскаго зала Кремля; памятникъ кн. Бѣлосельскому на Лазаревскомъ кладбищѣ въ С.Петербургѣ (горельефъ); памятникъ Павлу I въ Гатчинѣ (1851 г.); модель памятника И. А. Крылову (1848 г.); работы для Исаакіевскаго собора «Встрѣча Ѳеодосія со св. Исаакіемъ Далматскимъ», «Поклоненіе волхвовъ» (барельефъ на южный фронтонъ), статуи евангелистовъ и апостоловъ на вершинѣ фронтона, по двѣ фигуры ангеловъ, держащихъ свѣтильники (по угламъ стѣнъ, на аттикѣ); подъ ними съ каждой стороны угла еще по фигурѣ ангела; «Распятіе» и «Поклоненіе пастырей» (полукруглые рельефы надъ сѣверными и южными дверями, ведущими въ соборъ); всѣ три двери собора; бюсты: В. К. Шебуева (1840 г.), К. Брюллова (1837 г.), П. Ѳ. Соколова (1837 г.), живописца Майкова

Витали. Венера.—1853 г. Мраморъ. (Музей Александра III).



Витали. Венера.—1853 г. Мраморъ. (Музей Александра III).

Витали. К. П. Брюлловъ.—1837 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

треты. Жизнь его идетъ ровно и безмятежно; съ 1818 по 1840 г. онъ живетъ въ Москвѣ, гдѣ много способствуетъ учрежденію натурнаго класса. Переѣхавъ въ Петербургъ, онъ получаетъ званіе академика и профессора, лѣпитъ барельефы для Исаакіевскаго собора и живетъ довольный, пользуясь почетомъ и любовью. «Онъ тучнаго тѣлосложенія, имѣетъ переваливающуюся походку, обхожденія простого, не рѣчистъ и неловокъ, нрава добраго, веселаго и хлѣбосоленъ». Его наружность и характеръ вполнѣ соотвѣтствуютъ его творчеству.

(1836 г.), А. Е. Егорова (1842 г.); Вел. кн. Михаила Павловича (1847 г., извѣстенъ во многихъ экземплярахъ), Александра I (для Московскаго Благороднаго собранія), Великой княгини Александры Николаевны, императора Николая Павловича; бюстъ кн. Юсупова (у кн. Ф. Ф. Юсупова въ Спб.), два мраморныхъ бюста (неизвѣстно кого) въ 1849 г. (Отчетъ Имп. Академіи Художествъ 1849 г., стр. 23) и упомянутая выше статуя «Венера».

XXVIII.

ИДЕАЛИСТЫ.

Витали, подобно Карлу Брюллову, одинокъ среди окружающихъ его легкомысленныхъ искателей условной красивости. Онъ слишкомъ индивидуаленъ по таланту, этотъ чужеземный цвѣтокъ, выросшій на сѣверѣ. Онъ мощенъ и сдержанъ, порывистъ и спокоенъ одновременно. Его современники, въ погонѣ за тѣми же идеалами, не нашли ихъ, сбились съ пути и превратились въ бездушныхъ эклектиковъ. Безпринципность художественныхъ взглядовъ Николаевскаго царствованія погубила многихъ. Одни увлеклись фейерверкомъ красиваго фразерства, не имѣя, однако, изысканной утонченности и воспитанія людей 18-го вѣка, — другіе захотѣли сдѣлаться мыслителями въ скульптурѣ и дали новое поколѣніе идейныхъ народниковъ-реалистовъ. Лишь немногіе одинокіе мечтатели, натуры сильныя и самобытныя отъ природы, поддавшись гипнозу времени, сохранили собственный обликъ, оставшись самими собой. Рѣзчикъ сороковыхъ годовъ—Кузнецовъ [1], нѣсколько дилетантскій и почти кустарный художникъ, очень типичный представитель средняго ремесленнаго мастерства скульпторовъ-рѣзчиковъ Николаевской эпохи. Онъ легкомысленъ и пустъ, провинціаленъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ не лишенъ большого умѣнья, знанія своего дѣла и прекраснаго пониманія формъ. Его милая и очень типичная голая «Нагая женщина въ шали и шляпѣ» *стр. 294* представляетъ острую и увлекательную смѣсь наивной скромности и цинизма. Менѣе удачны его терракоттовыя головы и рѣзная рама съ совой въ собраніи Е. Г. Швартца и бронзовый бюстъ на могилѣ актера Мартынова (1850 г.) на Смоленскомъ кладбищѣ. Если Кузнецовъ простодушенъ и безпритязателенъ, то французскій скульпторъ Жакъ (1805—1876 г.) [2]—мощный и виртуозный мастеръ. Пріѣхавъ въ Россію въ 1833 г., онъ 25 лѣтъ живетъ здѣсь и исполняетъ нѣсколько крупныхъ работъ: лѣпитъ группы «Геркулесъ, срывающій тунику», «Неантъ, терзаемый

[1] Въ собраніи А. П. Боткиной въ С. Петербургѣ имѣется вырѣзанная Кузнецовымъ изъ дерева копія съ бюста гр. Ѳ. П. Толстого работы Дурнова. [2] Матеріалы для біографіи: брошюра «Выставка въ Императорской Академіи Художествъ въ 1833 году»; «Художественная Газета» 1836 г., 1-е прибавленіе, стр. 8 и 1841 г., № 3, стр. 1—3; «Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи Академіи Художествъ за сто лѣтъ», II, 293, 342, 364, 396, 398, 400; «Plans et détails du monument de l'Empereur Alexandre I». Paris. 1836; Dussieux: «Les artistes français à l'étranger». Paris. 1876, page 568.

Кузнецовъ.
Нагая женщина въ шали и шляпкѣ.

1840-е годы. Дерево. (Собраніе И. И. Ваулина въ Спб.).

псомъ» (1833 г.), статуи «Дискоболъ, пускающій лукъ» (1836 г.) и «Нева» (1842 г.), высѣкаетъ въ мраморѣ одну изъ каріатидъ Эрмитажа по модели Гальбига [1]. Судя по его памятнику императору Петру I (1840 г.) для Кронштадта, Жакъ кажется виртуознымъ мастеромъ, прекрасно владѣющимъ формой. *Стр. 296.* Постановка фигуры императора и его зоркій взглядъ — переданы съ эффектной выразительностью.

Иванъ Ивановичъ Реймерсъ (1818—1868 г.)[2] живописецъ и медальеръ, въ области скульптуры создалъ нѣсколько прекрасныхъ вещей, характерныхъ для эпохи. Находящійся въ Академіи Художествъ рядъ моделей для столовыхъ сервизовъ

[1] Изъ другихъ произведеній его извѣстны: проекты фигуръ ангеловъ для Александровской колонны: «Два ангела, держащихъ крестъ» и «Три херувима»; бисквитный бюстъ вице-президента Кабинета Его Величества князя Гагарина—у А. М. Карчевскаго въ Спб. и группа «Императрица Марія Ѳеодоровна и два простолюдина» (1836 г.); статуя «Нева», о которой идетъ рѣчь выше — погибла въ пожарѣ. [2] Матеріалы для его біографіи: Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники»; баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III», ч. I и «Каталогъ старинныхъ произведеній, хранящихся въ Академіи Художествъ». Спб. 1908 г., «М. М. Антокольскій» (подъ редакціей Стасова). Спб. 1905 г., изд. М. О. Вольфъ, стр. 922, 923, 932, 953; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ».

Реймерсъ. Амуръ.—1860-е годы.
Восковая модель для столоваго сервиза. (Академія Художествъ).

исполненъ съ большимъ декоративнымъ вкусомъ и знаніемъ техники. *Стр. 295.* Реймерсъ, не вдаваясь въ пошлость и дешевый маньеризмъ, съ ловкостью художника 18-го столѣтія изображаетъ дѣтей за игрою, прекрасно сочетая легкій стиль орнаментальной скульптуры съ правдой жизни. Его рѣзвящіяся дѣти,—близкое подражаніе группамъ Жермена,—если и не самостоятельны по замыслу, то прекрасны по техническому исполненію. Въ нѣсколько дилетантскомъ творчествѣ Реймерса эти работы должны занять выдающееся мѣсто [1].

[1] Вотъ перечень его работъ, хранящихся въ Академіи: «Сервизъ», «Сервизъ», «Фигура бѣгущаго мальчика», «Два мальчика», «Мальчикъ, стоящій на колѣнѣ», «Два мальчика», «Два мальчика», «Два мальчика», «Два мальчика», «Два мальчика».

Жакъ.
Модель памятника Петру I въ Кронштадтѣ.

1840 г. Гипсъ. (Музей Петра Великаго въ Академіи Наукъ).

Если Реймерса можно назвать талантливымъ дилетантомъ, то Давидъ Ивановичъ Іенсенъ (1816—1902 г.)[1] трудолюбивый, образованный, но мало даровитый скульпторъ. Родомъ датчанинъ, онъ воспитывался въ Копенгагенской Академіи и въ 1841 г. пріѣзжаетъ въ Петербургъ для работъ во дворцѣ Великой княгини Маріи Николаевны, — большихъ каріатидъ и рельефовъ. Въ Россіи онъ остается до конца жизни и исполняетъ множество декоративныхъ украшеній внутри и снаружи зданій. Онъ лѣпитъ нѣкоторыя статуи на фасадѣ Эрмитажа (1847 г.), многія орнаментальныя декораціи на частныхъ домахъ и дворцовыхъ фасадахъ, камины и проекты

[1] См. Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ» и «Художественныя Сокровища Россіи» 1902 г.

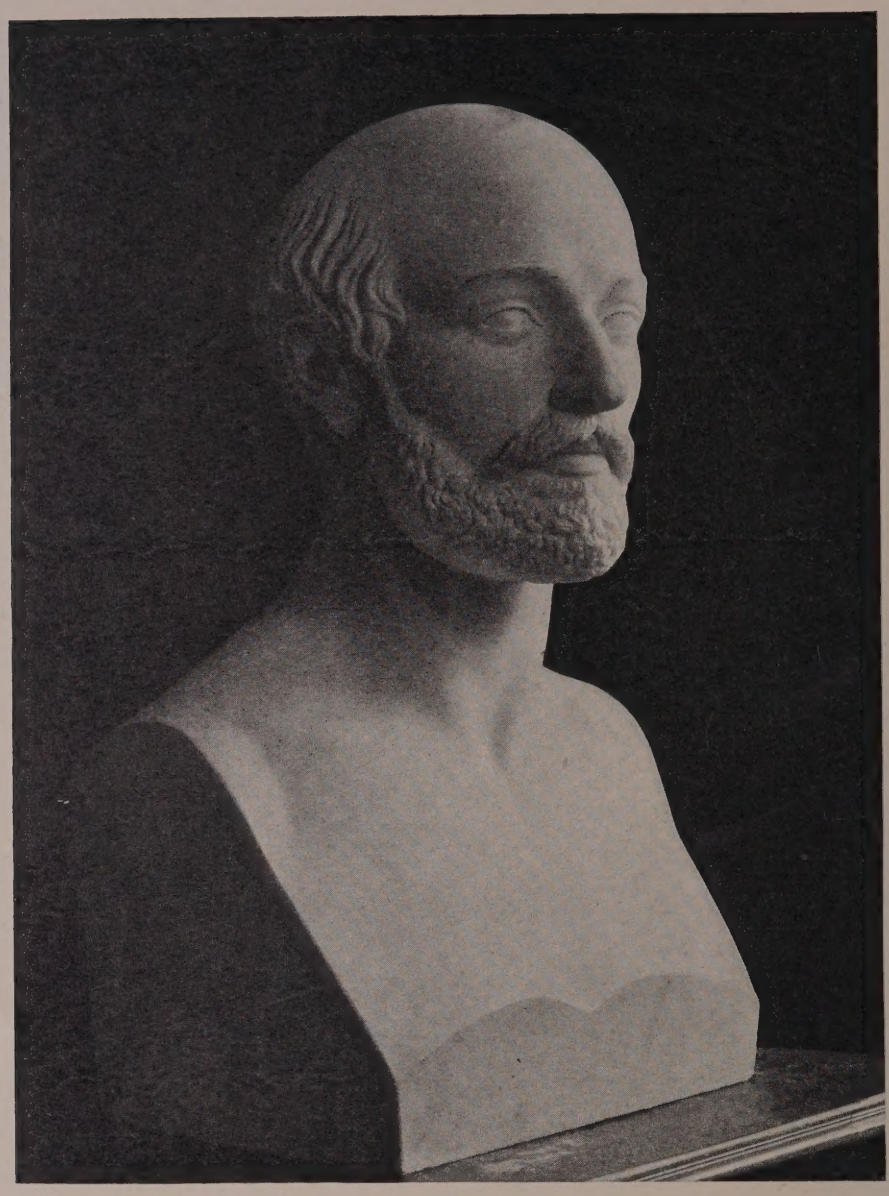
Іенсенъ. Діана.—1868 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

памятниковъ. Всѣ они задуманы и выполнены безвкусно, непріятны по сложной и безпомощной композиціи. Таковы проектъ памятника императору Александру II (1886 г.) со множествомъ фигуръ и барельефъ на фасадѣ Конногвардейскаго манежа (1868 г.). Болѣе удачны бюстъ А. И. Зауервейда (1843 г.), фонтанъ «Гигея» передъ клиникой баронета Вилліе и эффектная статуя Діаны (1868 г.), находящаяся въ Академіи Художествъ. *Стр. 297.*

Въ погонѣ за той же внѣшней красивой привлекательностью работали ученики Гальберга: Петръ Андреевичъ Ставассеръ (1816—1850 г.), Константинъ Михайловичъ

Ставассеръ. Русалка.—1847 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Ставассеръ. Сатиръ и Нимфа.—1849 г. Мраморъ. (Музей Александра III).



П. А. Ставассеръ. Бюстъ работы Симонетти въ Римѣ.—1851 г. Мраморъ. (Академія Художествъ).

Климченко (1817—1849 г.) и полунѣмецъ Александръ Романовичъ фонъ-Бокъ (1829—1895 г.). Первый извѣстенъ много нашумѣвшимъ въ свое время, но довольно скучнымъ «Рыбачкомъ» 1839 г., находящимся на Царицыномъ островѣ въ Петергофѣ, отличной по исполненію статуей «Русалка» 1847 г. *стр. 298* и очень красивой, граціозной и изысканной группой «Сатиръ и нимфа» 1849 г. (Музей Имп.

Климченко. Дѣвушка съ зеркаломъ.—1840-е годы. Мраморъ.
(Музей Александра III).

фонъ-Бокъ. Амуръ.—1862 г. Мраморъ.
(Музей Александра III).

фонъ-Бокъ. Психея.—1864 г. Мраморъ.
(Музей Александра III).

Александра III). *Стр. 299.* Въ этомъ послѣднемъ произведеніи художника столько утонченнаго пониманія женщины и серьезныхъ техническихъ знаній, что личность Ставассера кажется вовсе незаурядной. Творчество его представляетъ какъ бы смѣсь лучшихъ исканій Гальберга и тѣхъ чувственныхъ видѣній, что даетъ намъ Витали въ лучшихъ своихъ созданіяхъ. Статуи Климченко «Дѣвушка съ зеркаломъ» (Музей Александра III) *стр. 301* также свидѣтельствуетъ, что этотъ художникъ, несмотря на сильное подчиненіе вкусамъ своего времени, все же, несомнѣнно, хорошо зналъ технику своего дѣла, понималъ смыслъ и значеніе скульптурныхъ формъ и умѣлъ трактовать природу съ своеобразнымъ освѣщеніемъ изящной стороны ея. Эффектныя статуи фонъ-Бока—«Вакхъ», «Амуръ» (1862 г.) *стр. 302* и «Психея» (1864 г.) *стр. 303* также мало содержательны и индивидуальны, но и въ нихъ есть то подлинное чувство ритма и пониманіе массы, которые столь рѣдки не только у скульпторовъ шестидесятниковъ, но даже у многихъ лучшихъ мастеровъ конца 19-го вѣка. Въ этихъ статуяхъ фонъ-Бока на ряду съ непріятной, чисто нѣмецкой слащавостью еще чувствуются старыя традиціи. И работы его интересны какъ образцы послѣднихъ исканій чистой красоты, какъ произведенія скульпторовъ, любящихъ форму ради формы. Въ нихъ отразились послѣдніе уроки классической школы, каноны и тѣ завѣты Мартоса, что такъ долго держались въ Россіи.

XXIX.

НАЦІОНАЛИЗМЪ И ИТАЛІЯ.

Отсутствіе художественныхъ принциповъ въ 50-хъ годахъ 19-го вѣка во всей Европѣ, въ Россіи было замѣтнѣе чѣмъ гдѣ либо. Предыдущія поколѣнія художниковъ, неимѣвшія своихъ традицій и наслѣдственной культуры—были прямымъ порожденіемъ Академіи и ея учителей. Они слѣпо подчинялись своимъ наставникамъ и въ этомъ подчиненіи былъ залогъ ихъ успѣха. Въ царствованіе императора Николая I Академія уже вырождалась и надо было искать идеаловъ внѣ ея. Этими идеалами явились Россія и Италія. Странное сочетаніе столь далекихъ по культурѣ странъ объясняется тѣмъ, что у себя на родинѣ въ суровыя времена царствованія Николая Павловича не было простора и шири, которыхъ всегда ищетъ и любитъ русскій человѣкъ. Военщина нѣмецкаго типа — наслѣдіе Аракчеевскихъ временъ — угнетала безалаберность русскихъ мечтателей, которые стремились къ «Авзоніи счастливой», «Италіи златой». «Строго говоря, въ исторіи русской литературы только и была одна эпоха, одно десятилѣтіе отъ 1838 до 1848 г., когда Италія стала кровной и дорогой темой русскихъ писателей. И не Италія даже, а только Римъ. За это время въ Россіи не было ни одного чуткаго сердца, ни одного яснаго ума, которые прошли бы равнодушно мимо этой великой темы. Книги и письма той эпохи, написанныя разными людьми и съ различными цѣлями, всѣ сходны въ одномъ отношеніи. Всѣ свидѣтельствуютъ о поклоненіи величію и красотѣ Рима. Эти чувства раздѣляютъ ученые, какъ Погодинъ и Шевыревъ, вступающіе въ науку, какъ Буслаевъ, художники, какъ Ивановъ и Ѳедоръ Толстой, эпическіе геніи, какъ Гоголь, простодушные лирическіе поэты, какъ Майковъ и Полонскій, писатели по церковнымъ вопросамъ, какъ Муравьевъ, политическіе писатели, какъ Герценъ» [1]. Но если въ области литературы у насъ и остались отъ этого времени восхитительныя страницы «Писемъ» Герцена и пламенные восторги Гоголя, то для живописцевъ и скульпторовъ эта же Италія была губительной. Объясняется это тѣмъ, что художники слова, попавъ въ Римъ,

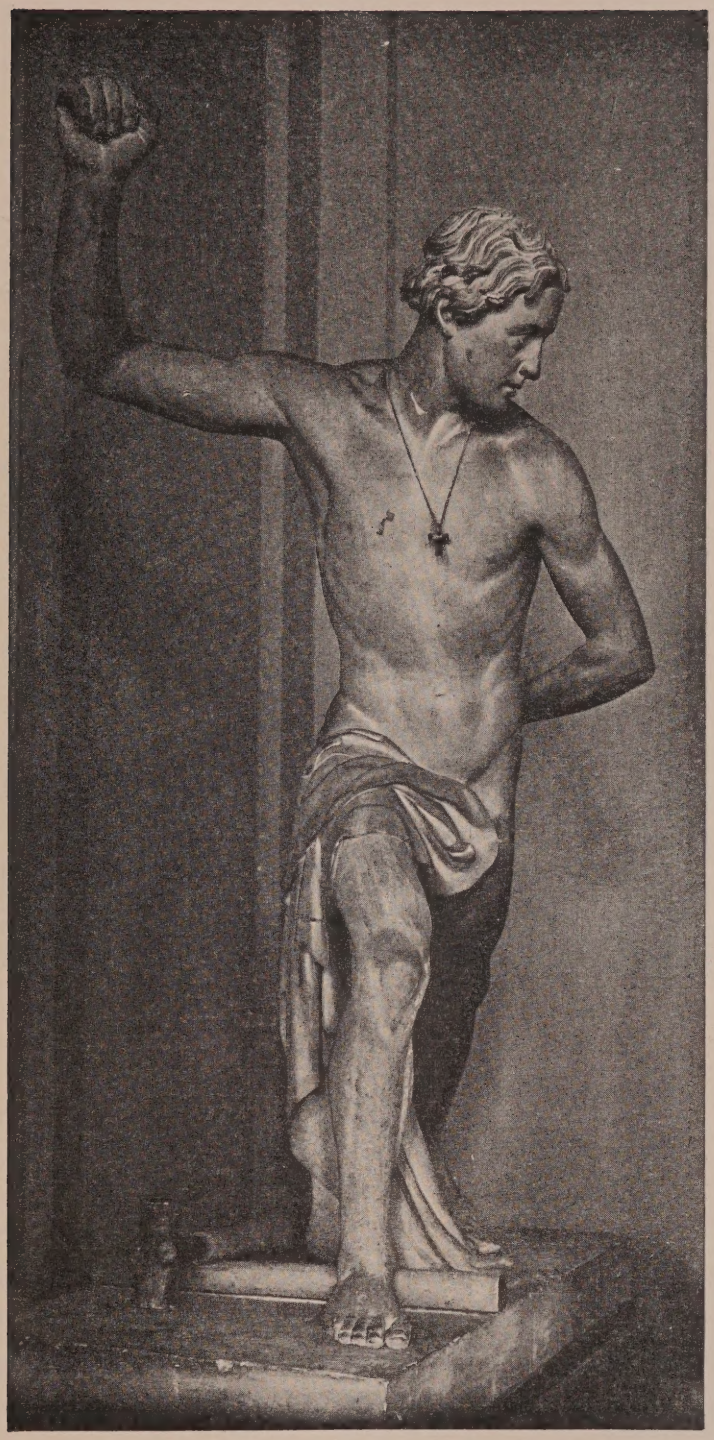
[1] П. Муратовъ. «Образы Италіи». М. 1910, стр. 8.

оставались сами собою и лишь вдохновлялись его красотами, не имѣя, однако, готовыхъ прообразовъ, которымъ бы хотѣлось подражать. Въ прекрасной странѣ, предоставленные собственной волѣ, они создали дивныя произведенія. Не то было съ живописцами и скульпторами. Въ Римѣ ихъ съ первыхъ шаговъ окружали уже готовыя ложныя традиціи германской колоніи и римскихъ послѣдователей Каммучини и, не имѣя своихъ собственныхъ принциповъ, русскіе художники подчинялись чужимъ.

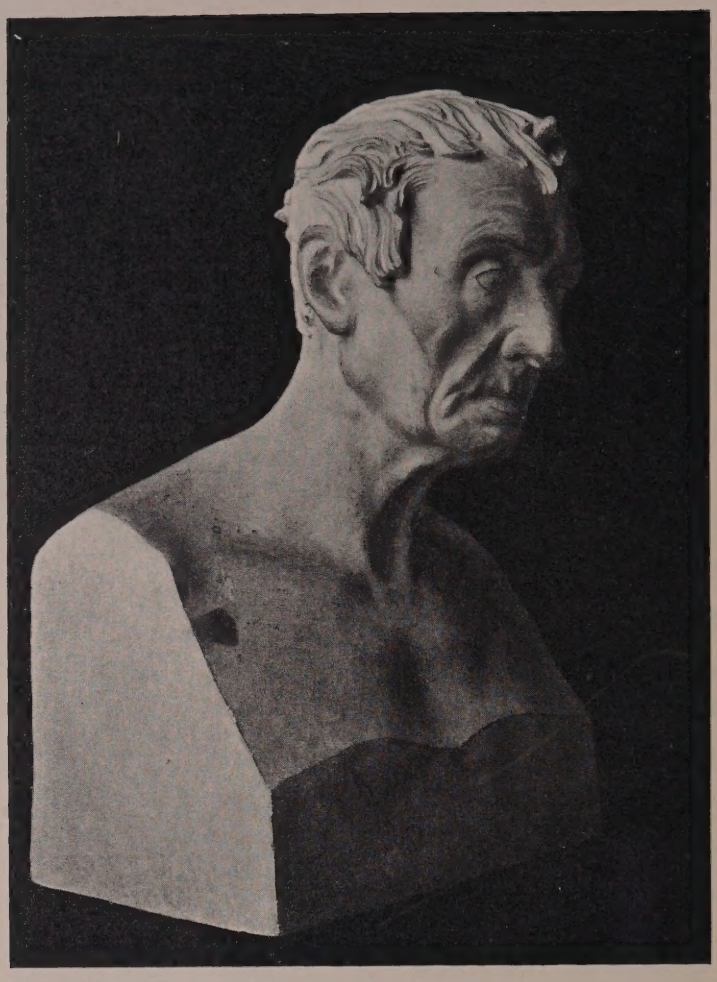
Вотъ отчего въ Россіи появляется цѣлый рядъ бездушныхъ, неискреннихъ и неестественныхъ ложно національстовъ, облекающихъ свои, будто бы русскія идеи въ формы, выработанныя италіанскими художниками. Нѣкоторыя произведенія Антона Иванова и особенно Пименова-сына и Логановскаго, имѣющія темой событія русскаго прошлаго и дѣйствительности, кажутся лишь плохимъ театральнымъ представленіемъ русской пьесы въ Италіи. Однако, въ этомъ иностранномъ пониманіи своего отечества нѣтъ той привлекательной, наивной убѣдительности и цѣльности, которыя такъ обвораживаютъ въ работахъ русскихъ мастеровъ эпохи Екатерины Великой. Люди этого времени были твердо увѣрены, что ими найденъ единственный путь къ красотѣ, и смѣло, безъ оглядки шли по своей дорогѣ. Художники середины 19-го столѣтія не имѣли вѣры въ правоту своихъ мнѣній и постоянно мѣняли свой путь. Вотъ отчего въ ихъ произведеніяхъ такъ непріятно поражаетъ странная и, главное, случайная и безвкусная смѣсь совсѣмъ разныхъ несоединимыхъ элементовъ. Русскія лица—пока еще не русскіе, а лишь руссифицированные италіанцы. Русскія одежды московскаго государства такъ же шаблонно и поверхностно поняты и исполнены въ томъ ложно русскомъ стилѣ, который въ эту эпоху казался новымъ откровеніемъ. Но главный недостатокъ эпохи это—упадокъ техники, погоня за дешевымъ эффектомъ и вымысломъ въ ущербъ чисто скульптурной красотѣ. Художники не мечтаютъ объ общемъ замыслѣ своихъ созданій, о ритмѣ линій и формъ, о выразительности скульптурной массы. Они не чувствуютъ матеріала, не понимаютъ и не любятъ человѣческаго тѣла, игры мускуловъ, неотразимаго обаянія нагихъ тѣлъ. Фигуры часто задрапированы матеріями, одеждами, не красиво и фантастически причудливо развѣвающимися, какъ у мастеровъ барокко, а лежащими неподвижными складками или запутанными и мятыми грудами матерій. Скульпторы увлекаются не пластическими задачами, а исканіемъ историческаго или бытового типа. Вслѣдствіе этого техническая сторона дѣла отходитъ на второй планъ.

Антонъ Андреевичъ Ивановъ (1815—1848 г.)[1] одинъ изъ первыхъ ввелъ въ моду русскіе сюжеты, трактованные, однако, не въ самобытномъ, а условномъ, «псевдо-

[1] Біографическія свѣдѣнія, указаніе матеріаловъ и полный списокъ его работъ см. у Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ».



Антонъ Ивановъ. Юноша, играющій въ городки.
1839 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).



Антонъ Ивановъ. А. С. Шишковъ.—1840 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

національномъ» стилѣ. Вскорѣ послѣ Пименова и Логановскаго онъ въ 1839 г. выставилъ въ Академіи своего «Юношу, играющаго въ городки» *стр. 307*, не имѣющаго своего, опредѣленнаго типа. Только крестикъ на шеѣ и русское лицо говорятъ о національности «Парня». Отправившись въ 1839 г. въ Италію пенсіонеромъ, Ивановъ исполнилъ тамъ еще менѣе самостоятельнаго «Париса» (Зимній дворецъ), напоминающаго работы его учителя Гальберга, и вяло трактованнаго «Ломоносова» (Царскосельское Адмиралтейство). Болѣе удачны его портретныя работы,—бюсты протопресвитера Н. В. Музовскаго (Академія Художествъ) и Александра Семеновича Шишкова. *Стр. 308.* Въ нихъ онъ просто и здраво копируетъ натуру и даетъ вполнѣ жизненные и интересные типы своихъ современниковъ.

Н. С. Пименовъ.
Портретъ работы М. Скотти.

Карандашный рисунокъ 1830-хъ годовъ. (Собраніе С. С. Боткина въ Спб.).

XXX.

ПИМЕНОВЪ-СЫНЪ И ЛОГАНОВСКІЙ.

Пименовъ и Логановскій — духовные братья, сверстники по возрасту и по таланту. Оба родились въ двѣнадцатомъ году, какъ бы предназначенные выразить переживанія къ самосознанію Россіи. Среда, въ которой они выросли, образовала ихъ вкусы; они первые внесли въ искусство не только новыя темы, но и новое пониманіе типа простолюдина. Правда, оно было неглубоко, стиль, выработанный ими, далекъ отъ жизни, но въ результатѣ послѣдователи ихъ открыли новый міръ.

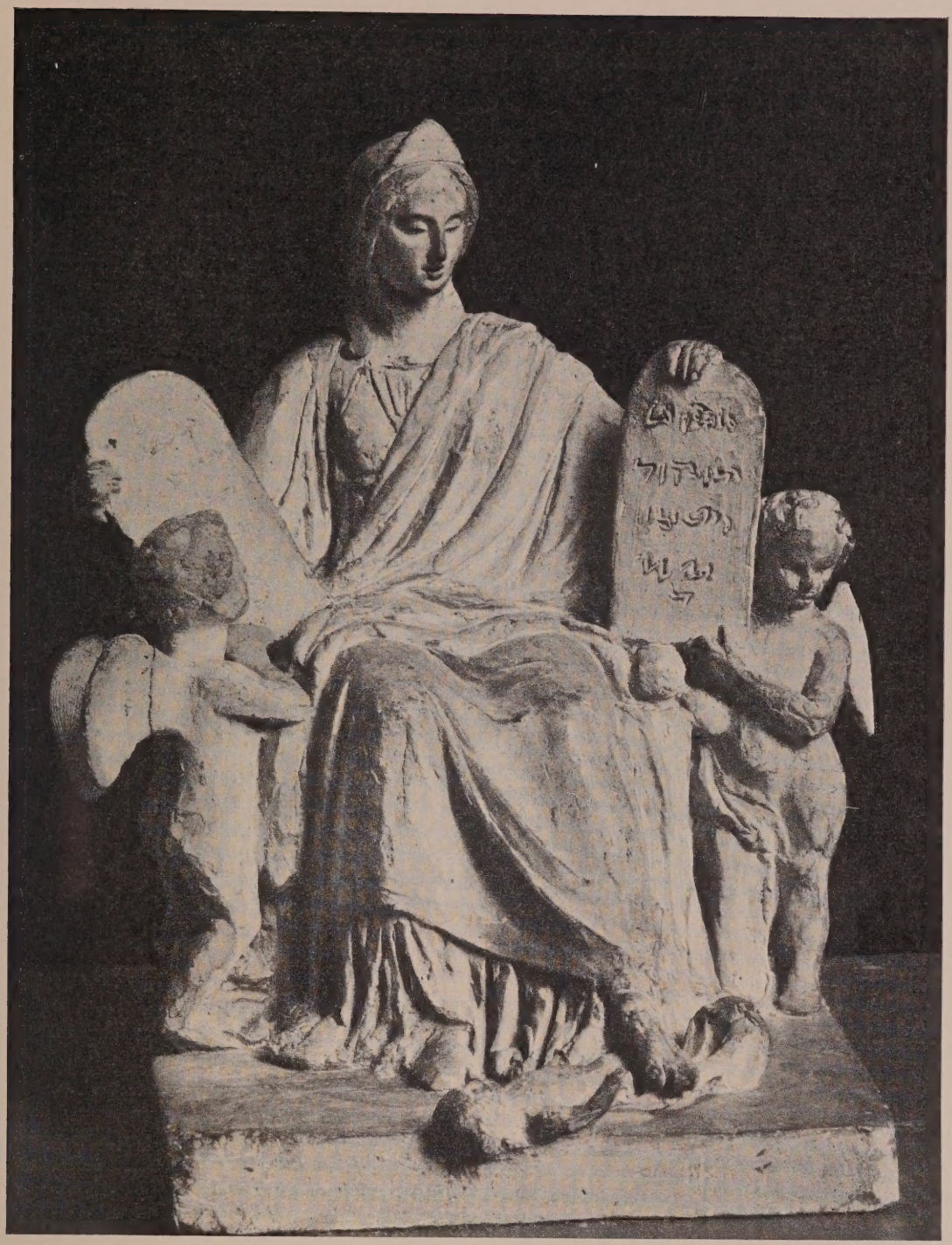
Пименовъ—характерный примѣръ русскаго безпочвеннаго художника. Онъ вышелъ изъ школы, которая создала свои традиціи, но пренебрегъ ими не въ силу личныхъ стремленій, а подчиняясь вкусамъ времени. Не имѣя крупнаго индивидуальнаго таланта, Пименовъ лишь отразилъ мечты своей эпохи, прислуживая

Пименовъ-сынъ. Милосердіе.—1830-е годы. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

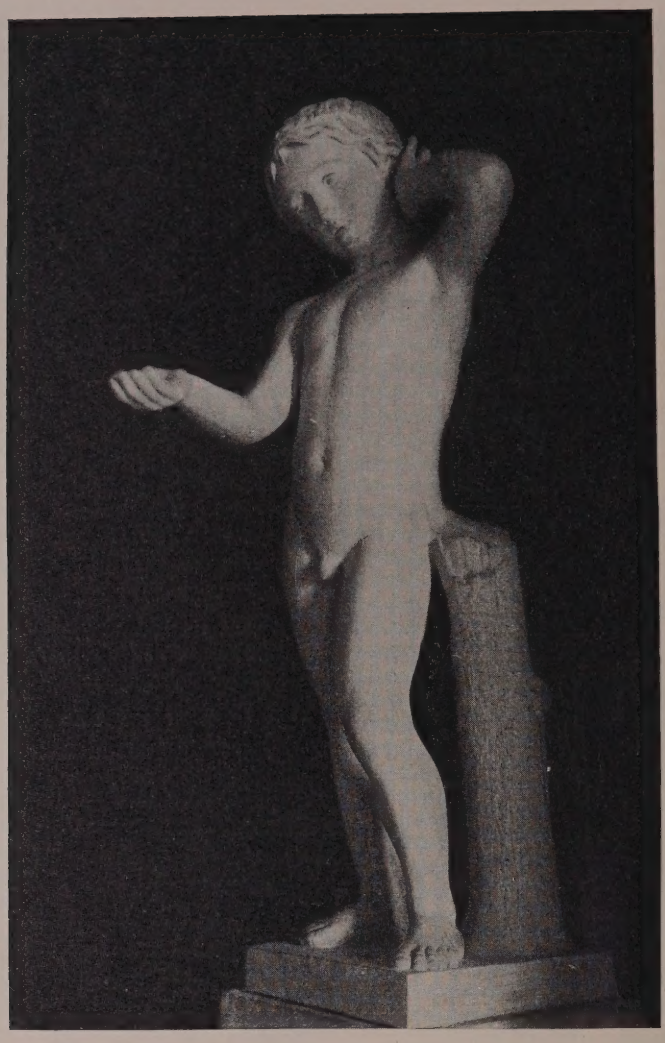
желаніямъ толпы. Однако, онъ не былъ лишенъ дарованія и работы перваго періода его жизни, чуждыя дешевой эффектности — красиво задуманы и выполнены съ большимъ пониманіемъ формъ.

Николай Степановичъ Пименовъ (1812—1864 г.) [1], сынъ скульптора, выросъ въ художественной средѣ. Помѣщенный въ Академію, онъ учится (1824—1833 г.) у Гальберга, который даетъ ему серьезныя знанія анатоміи и привычку къ работѣ. Еще ученикомъ Академіи — Пименовъ восхищается Козловскимъ и это увлеченіе

[1] Біографическія свѣдѣнія, указаніе матеріаловъ и полный списокъ работъ его, см. у Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ».



Пименовъ-сынъ. Законъ.—1833 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

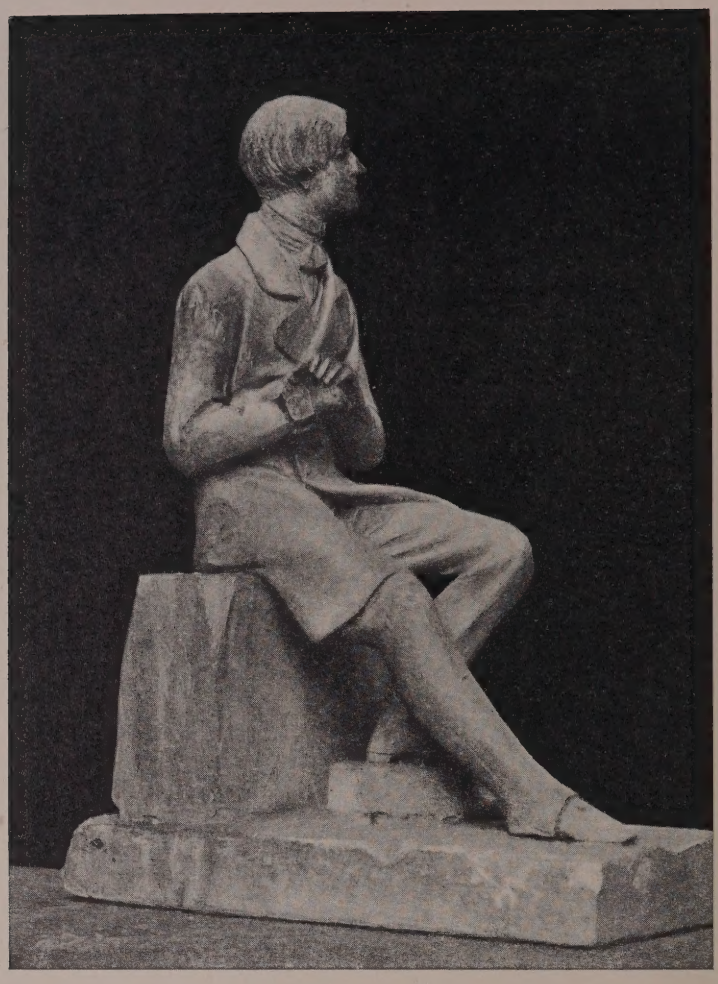


Пименовъ-сынъ. Мальчикъ, просящій милостыню.
1838 г. Мраморъ. (Музей Александра III).

перерабатывается въ его пониманіи въ ту аляповатость и нагромозженность композиціи, которая въ послѣдніе годы царствованія Николая I считалась идеаломъ изысканности. Окончивъ Академію, Пименовъ остается пенсіонеромъ и въ первыхъ работахъ уже высказываетъ модный тогда интересъ ко всему національному. На сюжетъ думы Рылѣева, онъ исполняетъ рисунокъ «Святополкъ Окаянный, преслѣдуемый воинами Бориса и Глѣба», а въ 1836 г. выставляетъ «Парня, играющаго въ бабки». *Стр. 313.* Это произведеніе, появившееся одновременно съ «Парнемъ» Логановскаго, вызываетъ восторги современниковъ, а Пушкинъ посвящаетъ ему стихи.

Пименовъ-сынъ. Парень, играющій въ бабки.—1836 г. Гипсъ. (Музей Александра III).

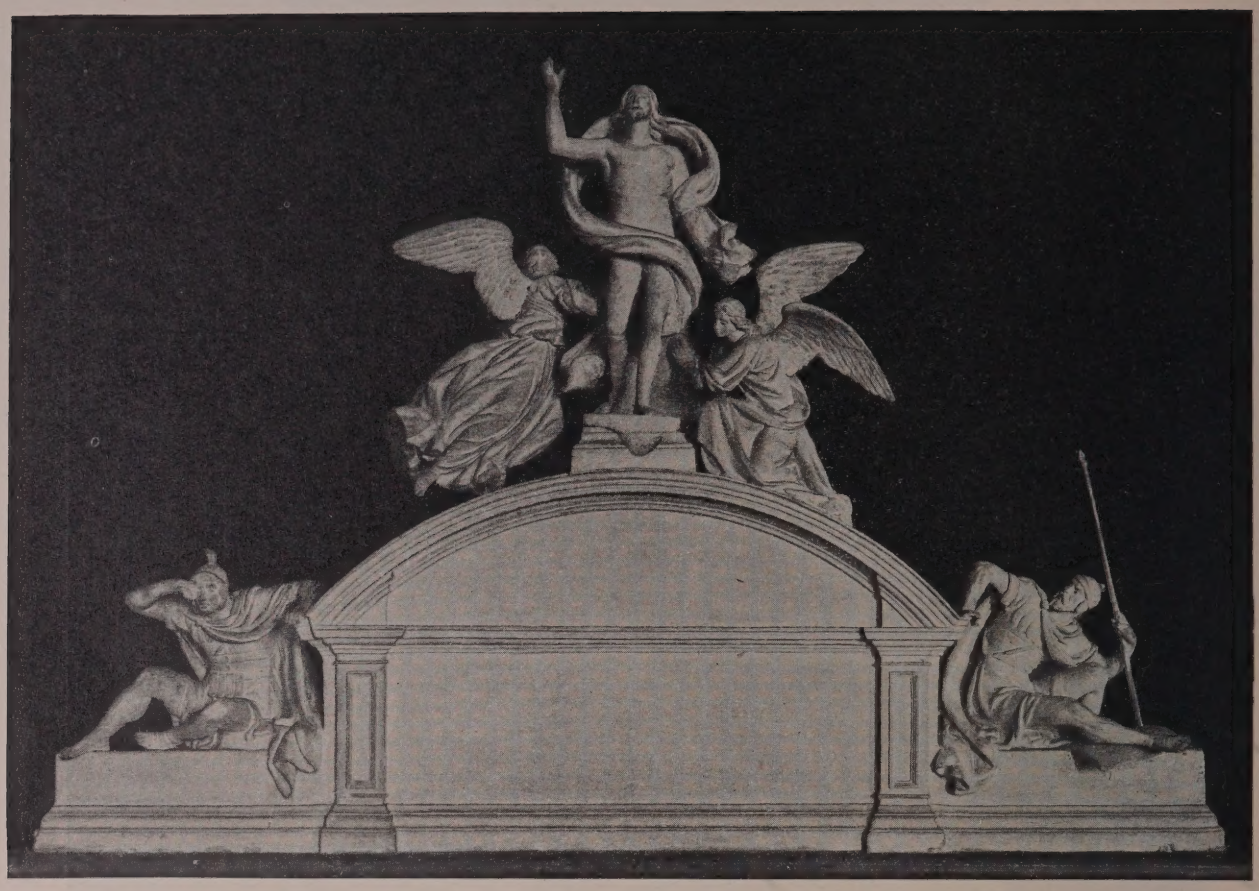
Черезъ годъ Пименовъ уже за границей, гдѣ живетъ тринадцать лѣтъ. Въ Римѣ и Флоренціи, въ кругу художниковъ-италіанцевъ онъ скоро поддается увлеченію слащавой приторностью. Только первые годы онъ работаетъ, вспоминая уроки Гальберга. Превосходный «Портретъ молодого человѣка» (1844 г.) *стр. 314,* находящійся въ академической мастерской В. А. Беклемишева, показываетъ въ Пименовѣ наблюдательность и прекрасную школу. Посадка и моделировка фигуры исполнены съ незаурядным мастерствомъ. Но произведенія Пименова на темы бытового характера уже предвѣщаютъ безвкусіе. Въ этихъ работахъ онъ первый обращаетъ вниманіе на анекдотическій сюжетъ, сперва едва намѣчая его, а впослѣдствіи выставляя на



Пименовъ-сынъ. Портретъ молодого человѣка.—1844 г.
Гипсъ. (Скульптурная мастерская Академіи Художествъ).

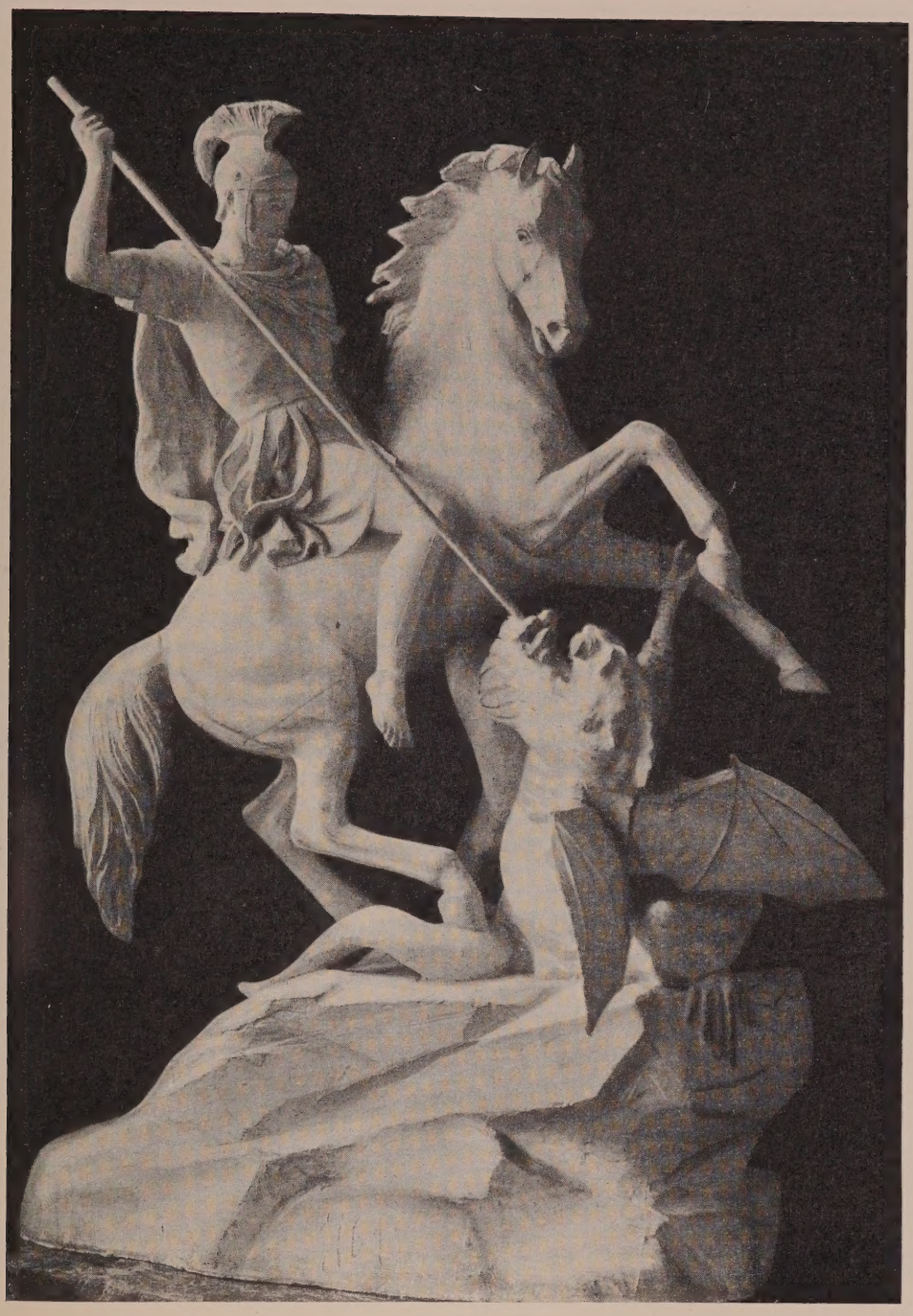
главное мѣсто. «Мальчикъ, просящій милостыню» (1838 г.)—наивная попытка въ этомъ родѣ. *Стр. 312.* Онъ изображенъ нагимъ, не реальнымъ типомъ Венеціановскаго характера. Онъ еще чистый и выхоленный, а не грязный и неряшливый, какимъ будутъ представлять простонародье художники слѣдующаго поколѣнія. И къ тому же онъ все еще безхитростный этюдъ съ натуры, сдѣланный съ любовью и вниманіемъ. «Мальчикъ, подкрадывающійся къ бабочкѣ» (1842 г.)—произведеніе еще болѣе бытового характера съ завязкой драмы. Изъ дупла дерева, на которомъ сидитъ бабочка, выползаетъ змѣя, готовая ужалить мальчика въ ногу. Потомъ «Мальчикъ, кормящій птичку, вынутую изъ гнѣзда» (1843 г.). Дальнѣйшая дѣятельность Пименова почти вся посвящена монументальной скульптурѣ: памятникамъ и колоссальнымъ религіознымъ

Пименовъ-сынъ. Торжество надъ водою. Эскизъ группы, предназначавшейся для украшенія Благовѣщенскаго, нынѣ Николаевскаго моста въ Спб. 1846—1850 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

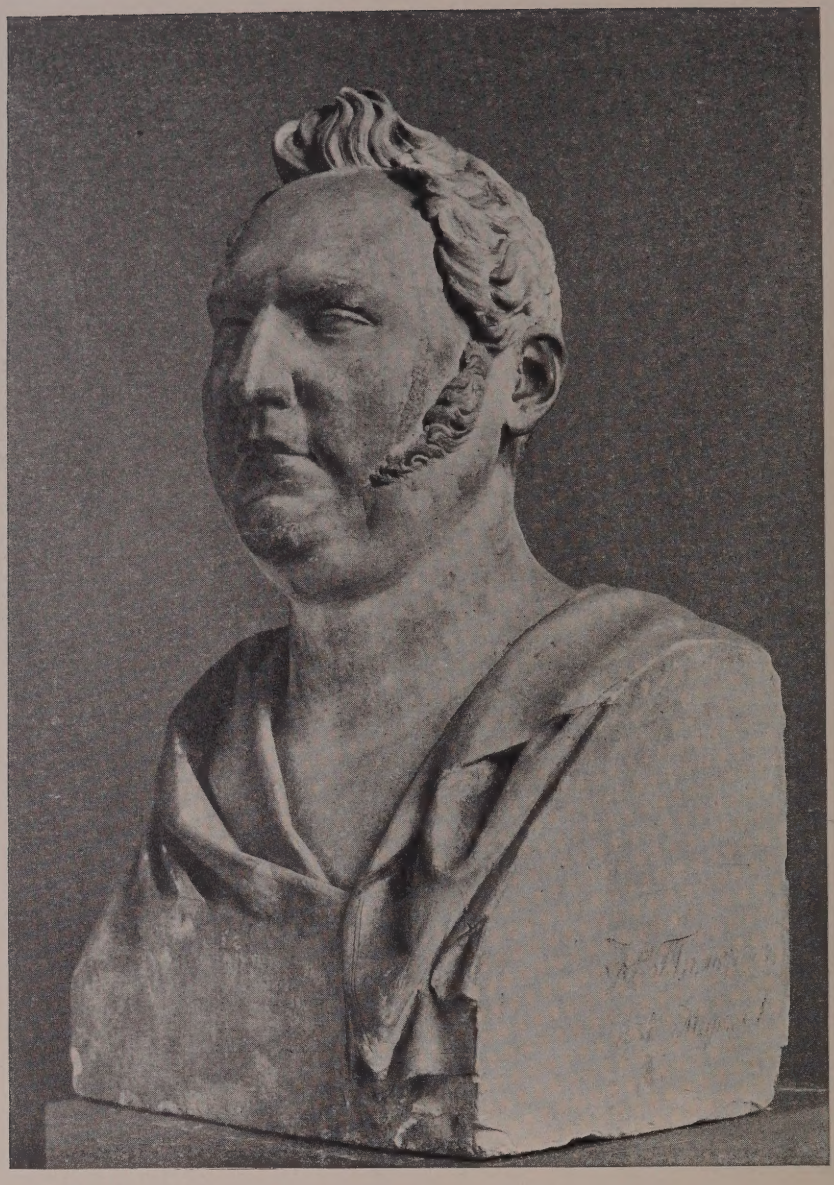


Пименовъ-сынъ. Воскресеніе Христово. Эскизъ декоративной группы для Исаакіевскаго собора въ Спб. 1850—1852 г. Гипсъ. (Музей Александра III).

работамъ для церквей. Его не выполненные проекты 6 группъ для Николаевскаго моста (1846—1850 г.), находящіеся въ музеѣ Имп. Александра III и въ Академіи Художествъ *стр. 315,* образцы псевдо-русскаго стиля, который вводится Пименовымъ во всѣ композиціи. «Воскресеніе» *стр. 316* и «Преображеніе» (1850—1852 г.) Исаакіевскаго собора, «Св. Георгій Побѣдоносецъ» (1854—1855 г.) *стр. 317* также эффектны и пусты. Памятники, сооруженные Пименовымъ, не менѣе значительны для его характеристики. Нѣкоторые изъ нихъ задуманы просто и исполнены декоративно и умно. Таковы монументы Лазареву въ Севастополѣ (1853—1854 г.) и Воронцову въ Тифлисѣ (1859—1864 г.). Но проектъ памятника Пушкину (1861 г.) показываетъ полную безпомощность Пименова, когда дѣло касается сложной компановки, для которой его фантазія бѣдна. То же и въ многочисленныхъ его декоративныхъ работахъ, изъ коихъ хороши только тѣ, что исполнены еще въ стилѣ Имперіи по тому готовому рецепту,



Пименовъ-сынъ. Святой Георгій Побѣдоносецъ. 1854 — 1855 г. Гипсъ. (Музей Александра III).



Пименовъ-сынъ. Бюстъ неизвѣстнаго.—1834 г.
(Академія Художествъ).

который дали Пименову его учителя—профессора старой Академіи. *Стр. 310, 311, 319.* Хороши и его этюды съ натуры и портреты *стр. 314, 318, 320,* гдѣ Пименовъ просто копировалъ что видѣлъ, не задаваясь идеями національизма и не подражая тѣмъ великимъ, но неподражаемымъ образцамъ, что онъ видѣлъ въ Италіи. Пименовъ сыгралъ роль въ исторіи русской скульптуры, какъ одинъ изъ первыхъ, обратившихъ вниманіе на

Пименовъ-сынъ. Фигура Славы. 1857—1858 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

бытовую жизнь, но, не имѣя личныхъ взглядовъ и вкусовъ, скоро перешелъ къ инымъ исканіямъ. Личность его выражена бюстомъ его ученика Подозерова, поста-

Пименовъ-сынъ.
Великая княгиня Марія Николаевна.—1856 г.
Гипсъ. (Академія Художествъ).

вленнымъ на его могилѣ на Смоленскомъ кладбищѣ. Пименовъ выглядитъ самоувѣреннымъ и пустымъ фразеромъ, драпирующимся въ тогу геніальности.

Сотрудникъ его Александръ Васильевичъ Логановскій (1812—1855г.)[1], начавшій свою художественную дѣятельность съ «Парня, играющаго въ свайку» (1836 г.) *стр. 321,* исполненнаго въ пару къ «Играющему въ бабки» Пименова, до конца жизни остался подражателемъ его и не создалъ ничего самостоятельнаго. По возвращеніи изъ Рима, куда онъ былъ отправленъ вмѣстѣ съ Пименовымъ, Логановскій исполнилъ барельефы и фигуры святыхъ (1847—1849 г.) для храма Христа

[1] Матеріалы для его біографіи: брошюра «Выставка въ Имп. Академіи Художествъ въ 1833 году», стр. 4; Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей»; Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863, стр. 59—63; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ за сто лѣтъ»; Отчеты Академіи Художествъ за 1848 годъ, стр. 12; за 1848—1849 г.; Баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II.

Логановскій. Парень, играющій въ свайку.—1836 г. Гипсъ.
(Музей Александра III).

Спасителя и барельефы «Явленіе ангеловъ» и «Избіеніе младенцевъ» для Исаакіевскаго собора [1]. Лучшія изъ его работъ для храма Спасителя, это—отдѣльныя фигуры ангеловъ надъ средними дверями западнаго фасада и еще удачнѣе прелестная

[1] Изъ другихъ произведеній его извѣстны: исполненная въ Римѣ для Цесаревича Александра Николаевича статуя «Абадонна»; «Мальчикъ, ловящій мячъ» (неоконченъ); «Кіевскій юноша и рѣка Днѣпръ» (гипсовая группа); въ 1847 г.: эскизы для храма Христа Спасителя и три колоссальныхъ барельефа — св. Александръ Невскій, св. Ѳома, св. Елисавета; двѣ группы ангеловъ для Александровскаго зала Кремлевскаго дворца; группы: «Св. Георгій на конѣ» и «Мининъ и Пожарскій (съ Мартоса), оба для Кремлевскаго дворца; въ 1848—1849 г. сдѣлалъ модели образовъ для храма Христа Спасителя и окончилъ: «Св. Николая Мирликійскаго», «Св. Лавра», «Св. Іону», «Св. Григорія», «Романа, кн. Рязанскаго» и двѣ группы; нѣкоторыя работы для Пантелеймоновской церкви; бюстъ гр. А. А. Закревскаго.

А. В. Логановскій.
Портретъ работы Моллера.—1830-е годы.
(Рисунокъ въ галереѣ И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ).

фигура Маріамъ надъ лѣвыми дверями южнаго фасада. *Стр. 323.* Его сложные горельефы слишкомъ громоздки и лишены той ритмичности, которая необходима для декоративной скульптуры. Нѣсколько лучше другихъ композиція «Посажденіе Соломона на престолѣ Давидовомъ». *Стр. 324.*

Сынъ извѣстнаго актера Александровскаго времени Николай Александровичъ Рамазановъ (1815—1867 г.) [1] также можетъ быть отнесенъ къ типу художниковъ переходнаго стиля. Частично онъ еще весь въ прошломъ, питомецъ и вѣрный ученикъ старой Академіи. Но въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ видна уже новая вѣра, иска-

[1] Матеріалы для біографіи: «Художественная Газета» 1840 г., № 6, стр. 17—23; 1841 г., № 4, стр. 3—4; «Иллюстрація» 1845 г., № 20, августъ; Рамазановъ. «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». М. 1863; «Русскій Архивъ» 1890 г., № 7, стр. 351—353; «Русскій Художественный Архивъ» 1892 г., вып. I, стр. 16—22; вып. II, стр. 81—87; вып. III, стр. 141—151; «Русская Старина» 1901 г., сентябрь, стр. 465—476; А. А. Стаховичъ. «Клочки воспоминаній». М. 1904; стр. 52; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ за сто лѣтъ»; баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III», ч. II. Спб. 1904. Изъ произведеній его извѣстны: «Милонъ Кротонскій» (1838 г.), «Фавнъ съ козленкомъ» (1839 г.); исполненныя имъ въ мастерской Труду въ 1839 г. готическія статуи: «Весна» и «Лѣто» для Зимняго дворца, «Сатиръ и Нимфа» 1846 г. (въ pendant къ группѣ Ставассера); «Нимфа съ бабочкой» (вырублена изъ мрамора въ Италіи, но при пересылкѣ въ Россію была разбита); «Нѣмецъ, загулявшій на праздникѣ» (фигура во многихъ экземплярахъ); 8 алебастровыхъ барельефовъ для подмосковнаго имѣнія графа Орлова-Давыдова «Отрада»: «Четыре времени года», «Четыре поры сутокъ»; фигуры—типы различныхъ народностей для Этнографическаго Московскаго Румянцевскаго музея; барельефъ на памятникѣ императора Николая I у Синяго моста: «Событіе на Сѣнной площади въ 1831 г.» (1857 г.); нѣкоторые внѣшніе барельефы на храмѣ Христа Спасителя и бюстъ императора Александра II у кн. А. М. Голицына въ «Петровскомъ», Московской губерніи и Гоголя въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. *Стр. 328.*

Логановскій. Маріамъ. Декоративная скульптура надъ лѣвыми дверями южнаго фасада храма Спасителя въ Москвѣ. 1847—1849 г.

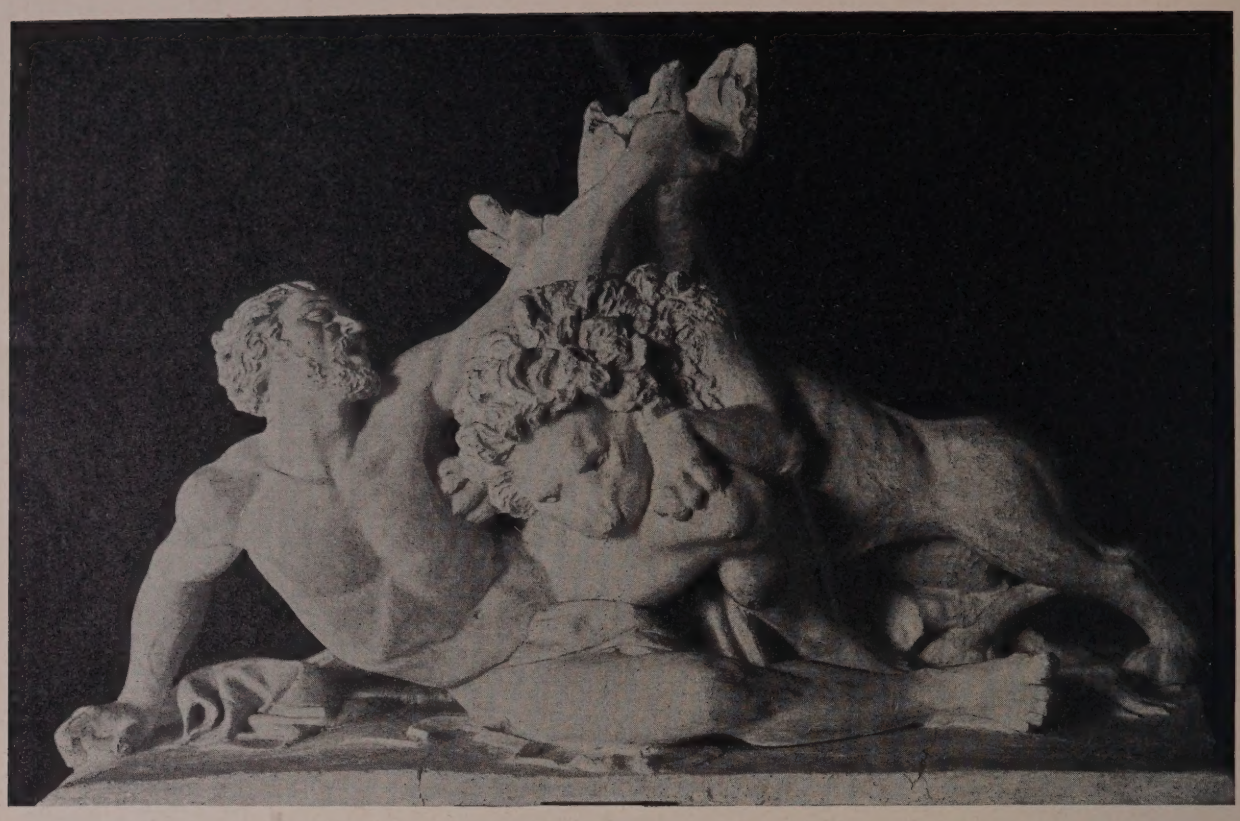
ніе новыхъ задачъ. Реально трактуетъ онъ животныхъ въ своихъ миѳологическихъ группахъ: «Милонъ Кротонскій» (1838 г.) *стр. 326* и «Фавнъ съ козленкомъ» (1839 г.). *Стр. 327.* Оба они находятся въ музеѣ Имп. Александра III. Другія работы Рамазанова еще менѣе значительны и имя его въ исторіи русскаго искусства скорѣе извѣстно

Логановскій. Посажденіе Соломона на престолѣ Давидовомъ. Барельефъ на западной стѣнѣ Храма Спасителя въ Москвѣ. 1847—1849 г

по любопытной книгѣ «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи». Здѣсь въ цѣломъ рядѣ очерковъ Рамазановъ даетъ характеристики и факты изъ жизни современныхъ ему художественныхъ дѣятелей. Эта книга является первой попыткой «русскаго Вазари» записать на память все, что было знаменательнаго въ художественной жизни 50-хъ годовъ 19-го столѣтія, такъ какъ до Рамазанова только Ив. Акимовъ (въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» 1804 г.), да и то болѣе официально повѣствовалъ о русскихъ художникахъ. Рамазановъ же, будучи свидѣтелемъ интересныхъ событій, находясь въ тѣсной дружбѣ со многими скульпторами и живописцами, могъ видѣть и знать многое, не сохранившееся въ официальной лѣтописи искусства. Вотъ почему его книга, а также множество статей, разбросанныхъ по разнымъ періодическимъ журналамъ—драгоцѣнный матеріалъ для изслѣдователя исторіи ис-

Н. А. Рамазановъ.
Портретъ работы Петра Соколова.—1861 г.
(Акварель въ собраніи С. С. Боткина въ Спб.).

кусства, вводящій читателя въ нравы и бытъ художественной среды временъ Николая Павловича. Любопытно, что Рамазановъ, по преимуществу, жилъ въ Москвѣ и потому, быть можетъ, не превратился въ узкаго «чиновника отъ искусства», а остался до конца своихъ дней живымъ человѣкомъ, откликающимся на всѣ событія жизни. Дѣятельностью своей онъ какъ бы предвѣщалъ тѣ живые ключи, которыми до сихъ поръ такъ богата Москва и которые дали намъ братьевъ Третьяковыхъ, Мамонтова, Морозовыхъ, братьевъ Щукиныхъ, Цвѣткова — всѣхъ тѣхъ, что своей бодрой любовью сохраняли и берегли то, что создали русскіе художники. Рамазановъ, не обладая денежными средствами, конечно, не могъ быть собирателемъ предметовъ, но онъ собиралъ свѣдѣнія, и долгимъ трудомъ создалъ цѣлый «музей справокъ», который представляютъ его «Матеріалы для исторіи художествъ въ



Рамазановъ. **Милонъ Кротонскій.—1838 г. Гипсъ.**
(Музей Александра III).

Россіи». Многое другое имъ собранное и записанное до сихъ поръ еще не издано, лежитъ въ архивѣ Румянцевскаго музея и хранится у его наслѣдниковъ.

Еще меньше замѣтныхъ слѣдовъ въ исторіи искусства оставили два товарища по Академіи Художествъ—Василій Крейтанъ и Михаилъ Харламовъ. Оба были учениками Клодта и Пименова-сына и оба получили въ 1862 г. вторую золотую медаль за фигуры «Сѣятеля» *стр. 329, 330*—произведенія весьма характерныя для времени, но носящія мало индивидуальныхъ чертъ. Это какъ бы болѣе вялый пересказъ «своими словами» исполненныхъ за шестнадцать лѣтъ до того, прекрасныхъ своей искренней непосредственностью парней Пименова и Логановскаго. Крейтанъ былъ единственнымъ скульпторомъ, примкнувшимъ къ группѣ, отколовшейся въ 1863 г. отъ Академіи, и отказавшейся исполнить заданную программу. Харламовъ же остался ученикомъ, и на слѣдующій годъ былъ награжденъ первой золотой медалью. Однако, это официальное поощреніе не помогло ему выдѣлиться среди другихъ своихъ мало даровитыхъ современниковъ и

Рамазановъ. Фавнъ съ козленкомъ.—1839 г. Гипсъ.
(Музей Александра III).

личность Харламова, такъ же какъ и Крейтана [1] интересна, главнымъ образомъ, только благодаря тѣмъ образчикамъ эпохи — «Сѣятелямъ», что такъ характерно выражаютъ зарожденіе народничества. Той же участи подверглось большинство русскихъ художниковъ этого времени, и надо полагать, что они навсегда обречены

[1] См. о Крейтанѣ «Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи Имп. Академіи Художествъ», ч. III, стр. 293, 306, 324, 366, 368, 369, 388, 404, 410, 434, 435. О Харламовѣ тамъ же, ч. III, стр. 308, 345, 366, 368, 369, 388, 404, 410, 435, 449.

Рамазановъ. Бюстъ Гоголя. Мраморъ.
(Румянцевскій музей въ Москвѣ).

на роль «забытыхъ». Что, въ самомъ дѣлѣ, извѣстно даже самымъ кропотливымъ изслѣдователямъ о работахъ Владиміра Бровскаго, Верховцева, Льва Голицына и разныхъ куріозныхъ—Горячева «дворянина по скульптурѣ», Домашенко «мичмана по скульптурѣ», Василія Короткова «купца по скульптурѣ», или о скульпторахъ унтеръ-офицерахъ Николаевѣ и Устратовѣ, чьи имена постоянно встрѣчаются въ лѣтописяхъ академической жизни 1850—1860-хъ годовъ? Тѣ же, чьи работы дошли до насъ, рисуются намъ очень незначительными, второстепенными художниками. Та-

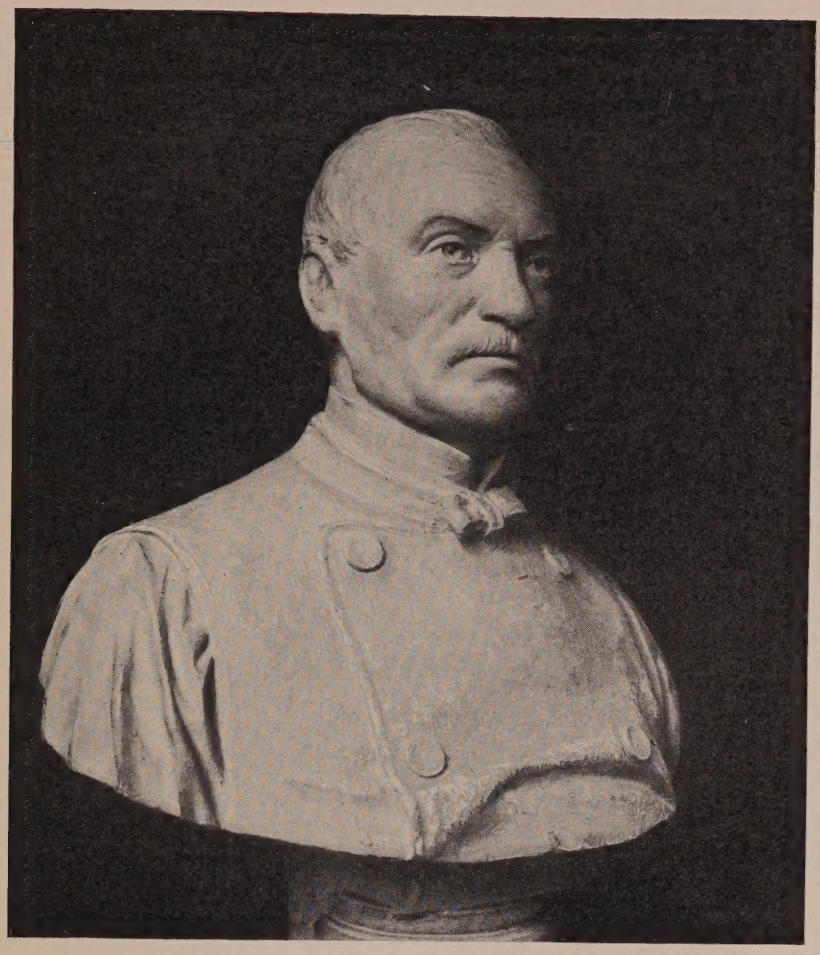
Михаилъ Харламовъ. Сѣятель.—1862 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

ковъ Севрюгинъ, извѣстный своимъ «Косаремъ» (Академія Художествъ), Мейковъ—бюстомъ г-жи Леонтьевой (собр. И. И. Ваулина), Л. А. Сѣряковъ—авторъ многихъ бюстовъ, рѣзаныхъ изъ кости (собр. В. А. Бибиковой). Во всѣхъ этихъ работахъ замѣчается уже болѣе вялое отношеніе къ жизни, паденіе интереса къ природѣ и

Крейтанъ. Сѣятель.—1862 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

дилетантская техника выполненія. Чувствуется, что художники устали итти по прежнему пути, устали искать правду жизни и пренебрегаютъ старыми завѣтами школы 18-го вѣка. Новый путь еще не померещился имъ, но со стараго они уже сбились. И только новые искатели, съ Клодтомъ во главѣ, наконецъ, выведутъ изъ темнаго лабиринта и поставятъ на вѣрную дорогу русскихъ художниковъ.

Баронъ П. К. Клодтъ фонъ-Юргенсбургъ.

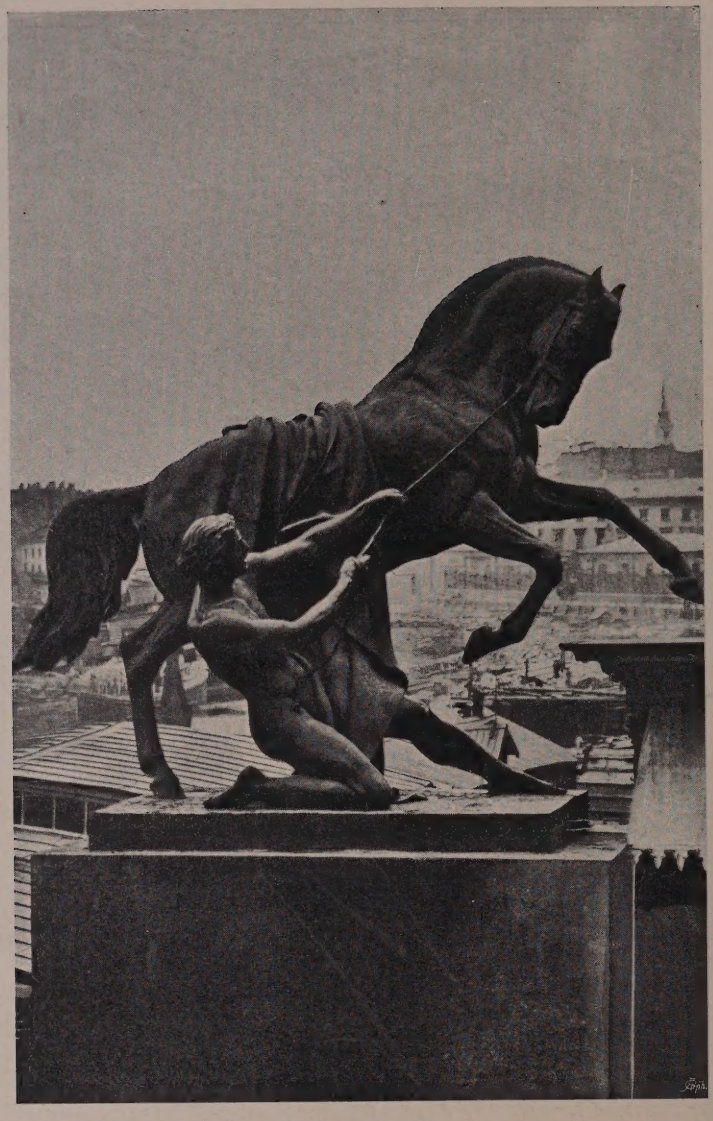


Портретъ работы Рауха. Гипсъ. (Академія художествъ).

XXXI.

НАТУРАЛИСТЫ.

Какъ ни поверхностно было пониманіе Пименовымъ народныхъ типовъ и быта, но въ исторіи русскаго искусства «Парень, играющій въ бабки» явился новымъ откровеніемъ. Въ живописи двѣнадцать лѣтъ раньше, въ 1824 г., Венеціановъ уже произвелъ переворотъ своей «Помѣщицей, занятой хозяйствомъ» и скульпторы послѣдовали за живописцами, хотя и съ нѣкоторымъ опозданіемъ. Но главное значеніе Пименова не въ сюжетахъ имъ избранныхъ, а въ томъ, что благодаря имъ русскіе художники впервые прямо и непосредственно посмотрѣли на жизнь и увидѣли то, что столько лѣтъ скрывалось отъ ихъ взоровъ. Стали изучать человѣка съ новой точки зрѣнія, поняли живописную и скульптурную прелесть маленькихъ и незначительныхъ людей.



Баронъ Клодтъ.

Группа на Аничковомъ мосту въ Спб.—1839 г. Бронза.

Понятно, это имѣло и дурную сторону, такъ какъ всѣ позабыли о тѣлѣ—главномъ предметѣ ваянія. Но потребность въ неприкрашенной людьми природѣ вызвала интересъ уже не къ голому тѣлу человѣка, а къ тѣлу животныхъ, къ живымъ формамъ, которыхъ не замѣчали до сихъ поръ. Лошади, собаки, всѣ дикія и домашнія животныя, казалось, раньше не существовали для скульпторовъ. Если изображенія звѣрей и встрѣчались въ работахъ старыхъ мастеровъ, то всегда или въ видѣ несуществующихъ породъ «по образцамъ древности», или въ видѣ фанта-

Баронъ Клодтъ.

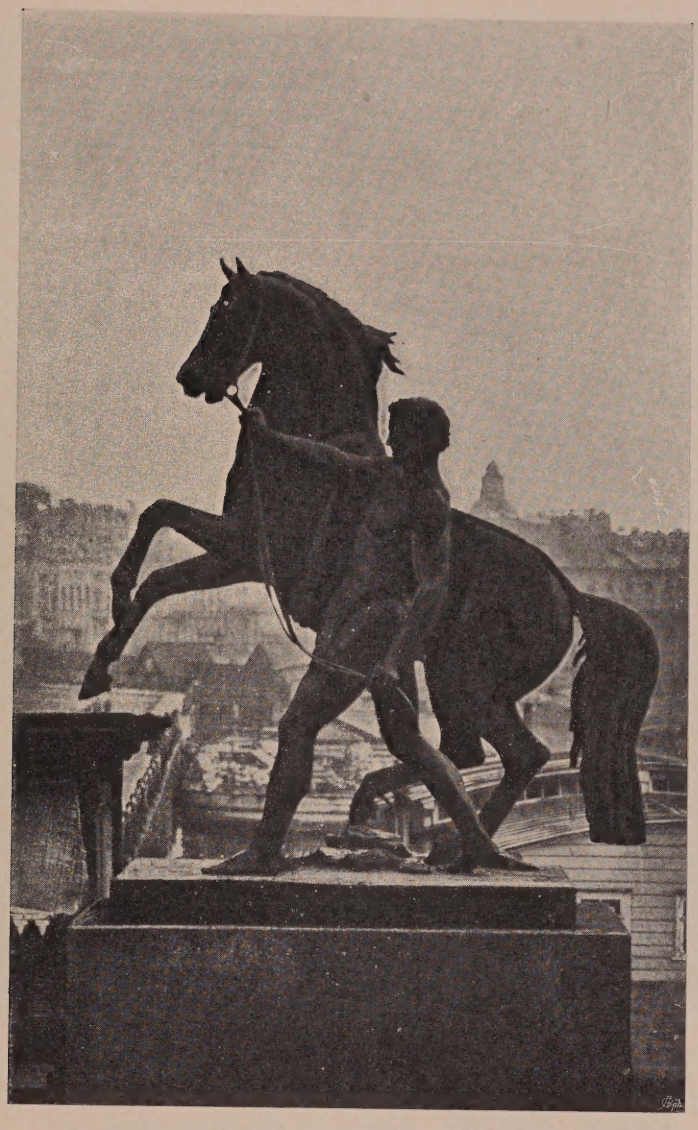
Группа на Аничковомъ мосту въ Спб.—1839 г. Бронза.

Баронъ Клодтъ.

Группа на Аничковомъ мосту въ Спб.—1839 г. Бронза.

стическихъ, нереальныхъ существъ. Теперь все живущее стало достойно вниманія художниковъ. Сперва красивая породистая лошадь, а потомъ даже худая заморенная кляча служатъ предметами изученія и воспроизведенія. Баронъ Петръ Карловичъ Клодтъ фонъ Юргенсбургъ (1805—1867 г.) [1] первый обратилъ вниманіе на

[1] Матеріалы для его біографіи: «Выставка въ Имп. Академіи Художествъ въ 1833 г.» (брошюра); «Художественная Газета» 1840 г., № 24, стр. 10, 1841 г., № 15, стр. 4—5; «Иллюстрація» 1847 г., № 27, 1848 г., № 13; «Сѣверная Пчела» 1844 г., № 249, стр. 995—996; «Семейный кругъ» 1859 г., № 10 и 11, стр. 164—170, 177—185; «Русскій Художественный Листокъ» 1853 г., № 19; «Голосъ» 1867 г., № 320; «Иллюстрированная Газета»



Баронъ Клодтъ.

Группа на Аничковомъ мосту въ Спб.—1839 г. Бронза.

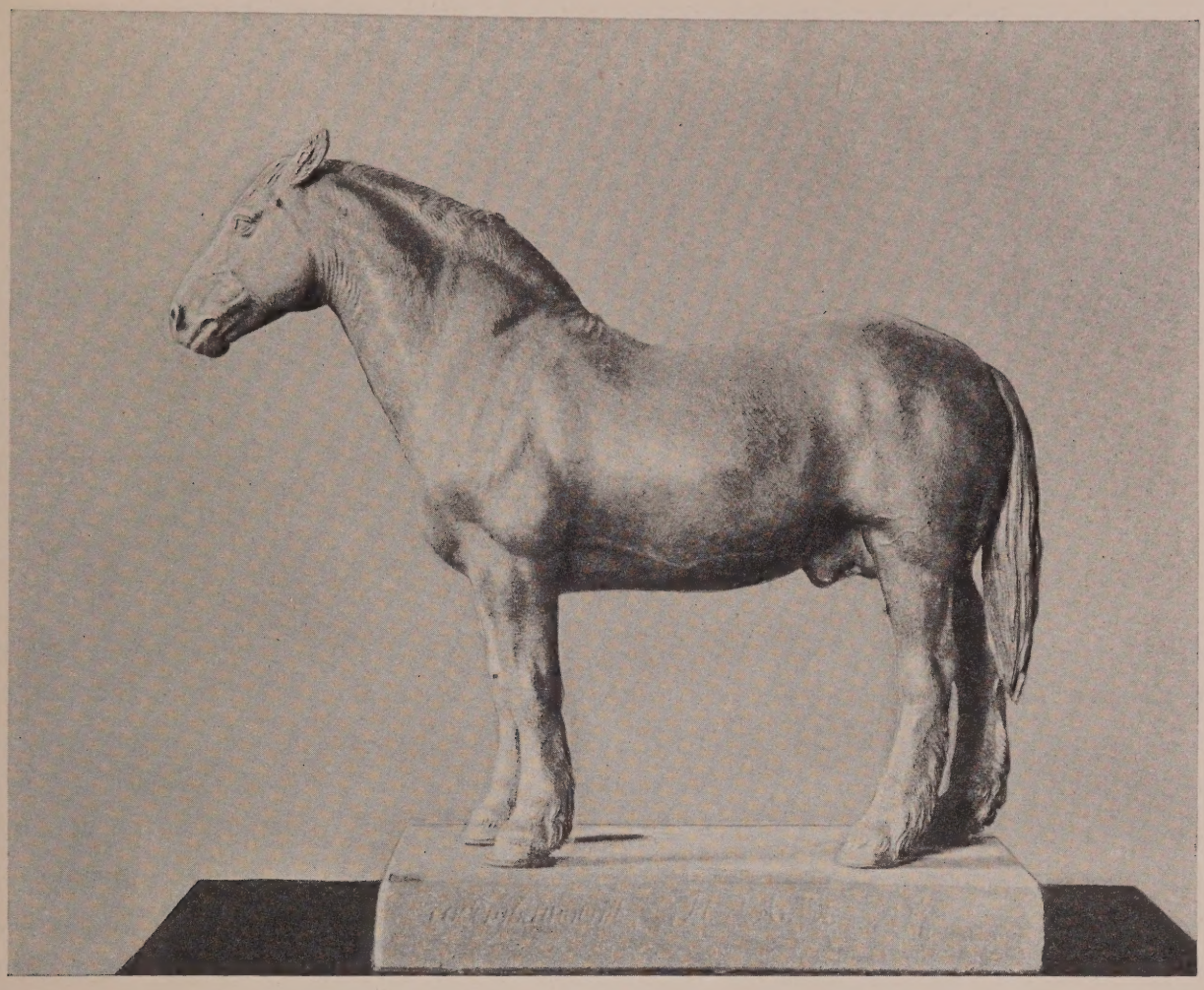
эту область. Онъ съ огромными знаніями, вкусомъ и большой наблюдательностью представилъ животный міръ, открывъ красоту, о которой прежде не подозрѣвали. Чуждый какой либо идейности, онъ любилъ форму ради формы, жизнь для жизни и искусство для искусства. Онъ, какъ «лошадиный Крюгеръ» въ Германіи, ввелъ въ

1867 г., II, 335; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ», ч. II и III; Отчеты Имп. Академіи Художествъ 1857 — 1864 г.; «Словарь русскаго Историческаго Общества»; баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г., ч. II и «Каталогъ старинныхъ произведеній искусства, хранящихся въ Академіи Художествъ». Спб. 1908 г., ч. I. Н. П. Собко. «Двадцать пять лѣтъ русскаго искусства».

Баронъ Клодтъ. Лошадь съ жеребенкомъ. Бронза.
(Музей Александра III).

Россіи моду и любовь къ лошадямъ, пониманіе прелести животныхъ, являясь предвѣстникомъ Трубецкого въ этой области. Въ молодости Клодтъ былъ военнымъ, но покинувъ службу, серьезно занялся лѣпкой [1]. Императоръ Николай I

[1] Изъ произведеній его извѣстны: двѣ гипсовыхъ группы лошадей (1832 г.); шесть коней для колесницы Нарвскихъ воротъ (1833 г.); группы Аничкова моста (трижды повторенныя); барельефъ «Св. Георгій на конѣ» для Георгіевскаго зала Кремлевскаго дворца (1846—1847 г.); барельефы: «Положеніе во гробъ» и «Несеніе креста» для Исаакіевскаго собора (1845 г.); барельефъ изъ серебра «Христосъ во славѣ» надъ Царскими вратами Исаакіевскаго собора, 8 стоящихъ ангеловъ вокругъ купола (1848 г.); барельефъ «Служеніе лошади человѣку» (въ 1848 г. на зданіе манежа Мраморнаго дворца); памятникъ Крылову (1848—1855 г.); памятникъ имп. Николаю I (1856—1859 г.); нѣкоторые барельефы для храма Христа Спасителя въ Москвѣ (1858 г.); бюстъ ген.-адъютанта Ростовцева (1860 г.); бюсты императоровъ Александра I и Николая I для Арсенала (1842—1843 г.); бронзовое «Распятіе» на могилу Т. П. Львовой въ имѣніи «Митино» (сельцо Трудня подлѣ Торжка); памятникъ на могилѣ бар. Штакель-



Баронъ Клодтъ. Першеронъ. Бронза.
(Музей Александра III).

оказалъ ему участіе и поддержку. Первыя работы Клодта—наиболѣе удачныя его произведенія, но они менѣе важны для исторіи вкусовъ его времени и не играютъ роли въ смыслѣ новаго направленія, новыхъ откровеній. Гигантская, эффектная группа шести коней, везущихъ колесницу на Нарвскихъ воротахъ (1833 г.), трактована и понята еще въ стилѣ работъ мастеровъ Александровской эпохи, почти такъ же, какъ поняли бы ихъ Пименовъ-старшій или Демутъ. Но «Парень, играющій въ бабки» (1836 г.) оказалъ рѣшающее вліяніе на барона Клодта, и все исполненное

бергъ. Кромѣ того, имъ исполнено множество фигурокъ лошадей, часть которыхъ находится въ Академіи Художествъ и въ музеѣ Имп. Александра III.

Баронъ Клодтъ. Проектъ фриза на фасадѣ флигеля Мраморнаго дворца въ Спб. (Галерея П. Е. Цвѣткова въ Москвѣ).

имъ въ послѣдующій періодъ времени рѣзко отличается отъ его первыхъ работъ. Въ коняхъ колесницы Клодтъ еще героическій мечтатель, романтикъ-декораторъ, воздвигающій тріумфальныя ворота воинамъ-побѣдителямъ. Трижды повторенныя группы Аничкова моста, первый экземпляръ которыхъ относится къ 1839 г., если и романтичны по замыслу, то трактованы просто и реально. *Стр. 332, 333, 334, 335.* Юноши, удерживающіе коней, похожи на простыхъ, красивыхъ русскихъ парней, а лошади—на лошадей русской кавалеріи временъ императора Николая. Еще характернѣе цѣлый рядъ фигуръ другихъ животныхъ—этюды съ натуры, во множествѣ исполненные Клодтомъ и встрѣчающіеся въ сотняхъ экземпляровъ. *Стр. 336, 337.* Они просто, безпритязательно правдиво передаютъ формы и движенія животныхъ, исполнены ловко и выразительно. Такъ же хороша фигура Крылова на его памятникѣ въ Лѣтнемъ саду, но пьедесталъ монумента вычуренъ и запутанъ. Всюду, гдѣ Клодтъ задается цѣлью не просто копировать природу, а сочетать ее съ орнаментами собственной компановки, тамъ сказывается полное безсиліе его замысла. Онъ былъ исключительно художникомъ-натуралистомъ и могъ воспроизводить только то, что поражало его въ дѣйствительности. Послѣдніе годы жизни были имъ посвящены монументальнымъ сооруженіямъ—барельефамъ Исаакіевскаго собора—«Положеніе во гробъ» и «Несеніе креста» (1848 г.), памятнику императору Николаю I (1856—1859 г.) у Синяго моста. Памятникъ Государю наиболѣе удачная изъ работъ этого періода,—красива посадка императора и движеніе коня.

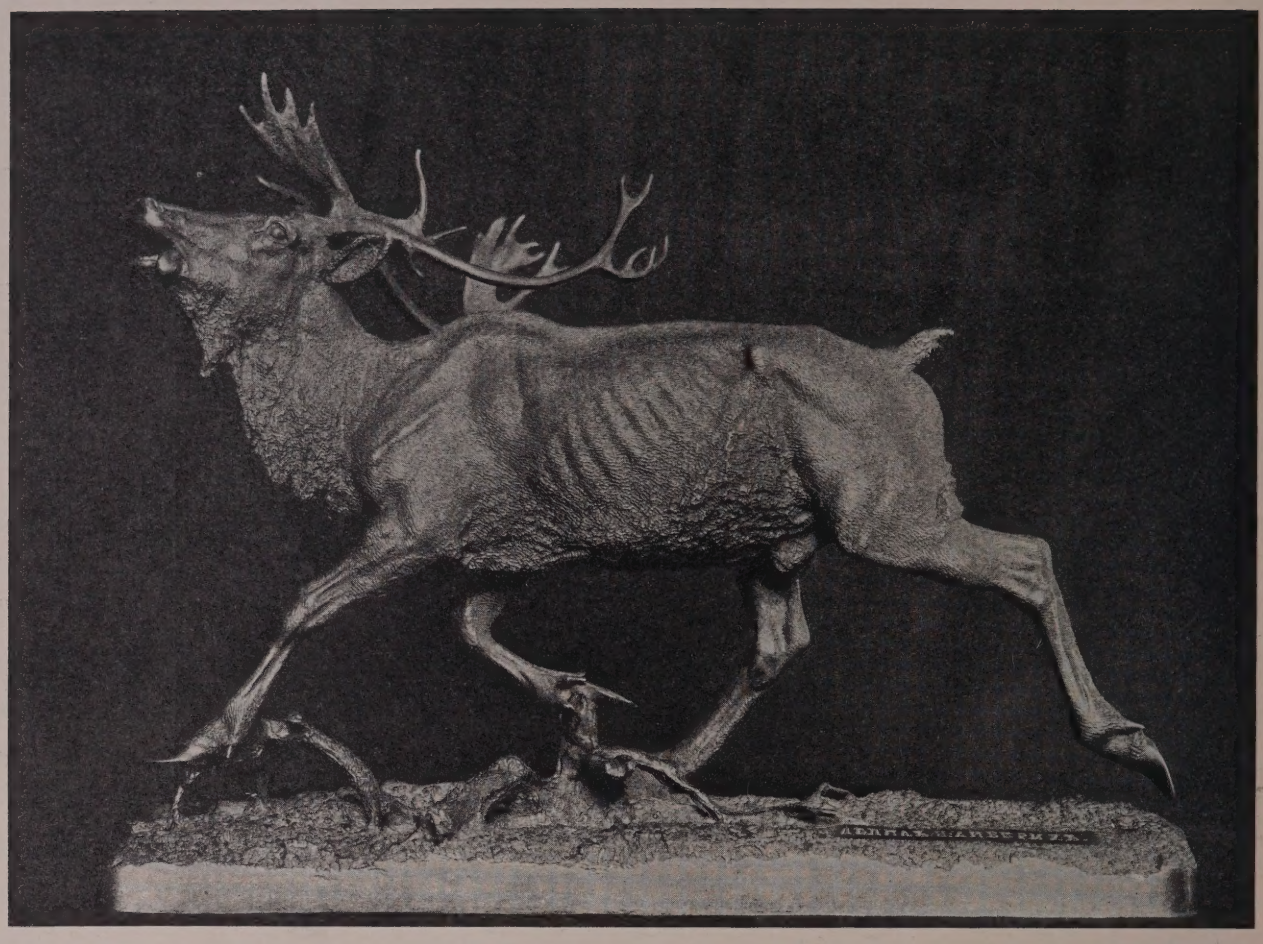
Клодтъ образовалъ нѣсколько учениковъ, посвятившихъ себя изученію животнаго міра. Наиболѣе близокъ къ нему любитель-скульпторъ, помѣщикъ Юшковъ—извѣстный коннозаводчикъ и страстный любитель лошадей; портретныя изображенія

Баронъ Клодтъ. Конная статуя Императора Николая I.
1856—1859 г. Бронза. (Музей Александра III).

его любимцевъ—лучшихъ лошадей его конюшни—почти такъ же хороши, какъ и статуэтки Клодта, но исполнены нѣсколько дилетантски. Множество ихъ находится въ музеѣ Имп. Александра III.

Другой ученикъ и послѣдователь Клодта, также бывшій гвардейскій офицеръ, Николай Ивановичъ Либерихъ (1828—1883 г.) [1] менѣе реаленъ и болѣе романтиченъ и мечтателенъ. Но онъ имѣлъ гораздо менѣе знаній и въ погонѣ за изысканностью

[1] Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889.



Либерихъ. Бѣгущій олень.—1860-е годы. Бронза.
(Музей Александра III).

часто грѣшилъ противъ истины. Онъ лѣпилъ не только сцены изъ жизни, но и группы на историческія событія: «Мазепа» и «Смерть польскаго гусара». Очень характерный образецъ его работы «Бѣгущій олень» въ музеѣ Имп. Александра III. *Стр. 340.*

Евгеній Александровичъ Лансере (1848—1887 г.) еще романтичнѣе Либериха,— истый поэтъ привольныхъ кочевниковъ, горячихъ скакуновъ арабовъ, казачьихъ быстрыхъ лошадокъ. Его скульптурныя группы и отдѣльныя фигуры, встрѣчающіяся въ сотняхъ экземпляровъ (полное собраніе ихъ на фабрикѣ Морана въ Петербургѣ) [1] всегда повѣствуютъ какой либо эпизодъ изъ жизни или исторіи. То это типы

[1] Вотъ списокъ его произведеній: «Абрекъ», «На отдыхѣ», «Оглядывающійся черкесъ», «Курящій черкесъ», «Казачій значекъ», «Джигитъ», «Два черкеса въ степи», «Грузинъ», «Осетинъ», «Два казака въ степи», «Бѣгство»,

Е. А. Лансере. Портретъ работы кн. М. Эристовой (Мэри).—1877 г.
(Собств. Е. Н. Лансере въ Спб.).

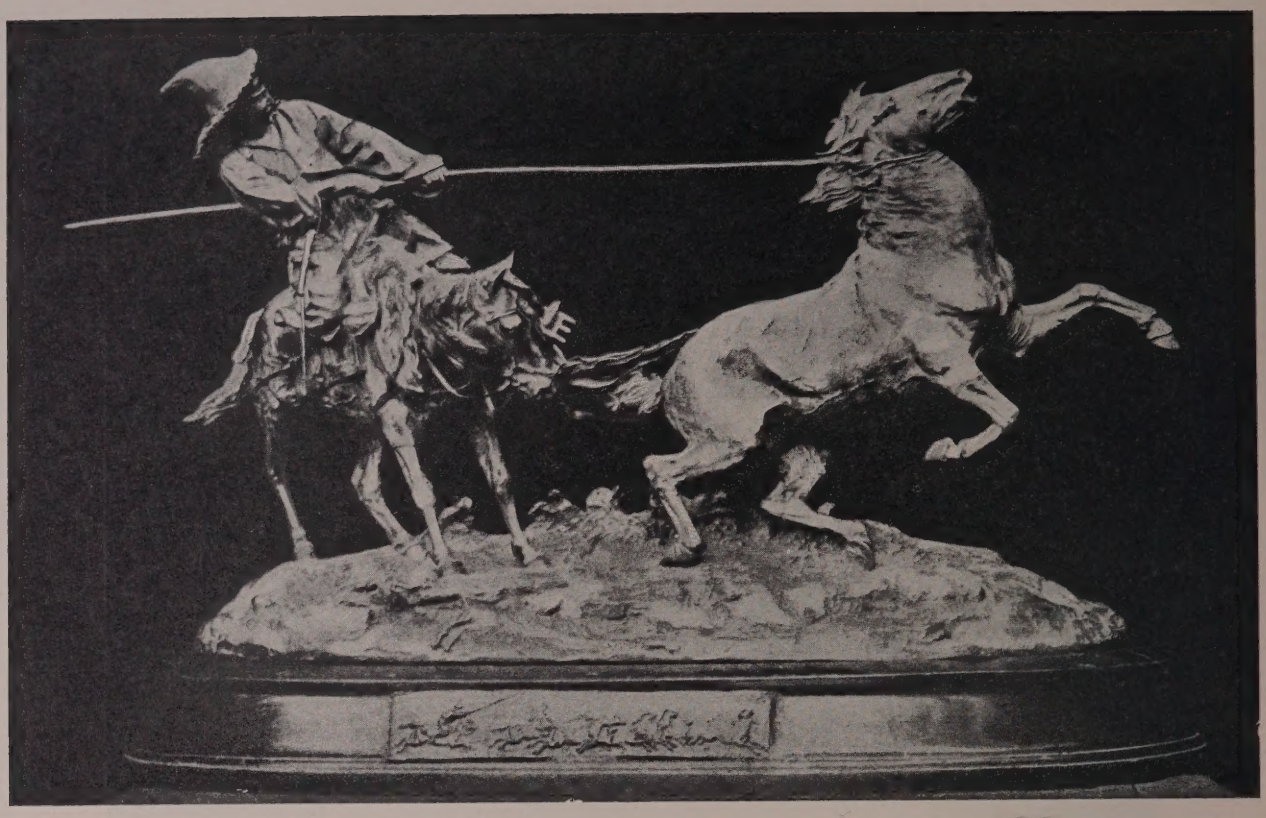
«Прощаніе казака съ казачкой», «Казакъ съ казачкой», «Персидскій конь», «Кабарда», «Черкесъ-табунщикъ», «Кабардинскій табунъ», «Погонщикъословъ въ Грузіи», «Грузинская арба», «Лежащій верблюдъ», «Вожатый съ двумя верблюдами», «Тулухча, тифлисскій водовозъ», «Козелъ», «Баранъ», «Джигитовка», «Узбекъ», «Ловля дикой

Лансере. Святославъ.—1869 г. Бронза.
(Музей Александра III).

лошади», «Киргизскій косякъ на отдыхѣ», «Двѣ лошади», «Чешущійся жеребенокъ», «Киргизъ, играющій на свирѣли», «Бухарская лошадь», «Башкиръ,—вѣтрено», «Кумысъ», «Киргизъ съ беркутомъ», «Башкиръ-табунщикъ», «Двѣ матери», «Рабочій волъ», «Чумакъ», «Плужникъ-малороссъ», «Доеніе кобылы», «Дѣвушка съ телятами», «Деревенская няня», «Овечій пастухъ», «Мальчикъ верхомъ», «Возвращеніе съ пашни», «Чабанъ», «Крестьянинъ верхомъ», «Коза», «Возвращеніе съ поля крестьянокъ Рязанской губерніи», «Крестьянскія сани парой», «Тройка»(1881 г.), «Деревенская тройка», «Отдыхающая тройка», «Отправляющаяся тройка», «Охота» (отправленіе), «Охота» (возвращеніе), «Скачка съ препятствіями», «Возвращеніе со скачки», «Амазонка», «Англійская кавалькада въ Hyde Park'ѣ», «Верховая лошадь», Лошадь М. Н. Малютиной «Ажурная», «Фантазія» (группа), 4 отдѣльныхъ фигуры для предыдущей группы, «Одалиска», «Арабскій всадникъ», «Возвращеніе съ охоты», «Феллахъ», «Арабскій шейхъ», «Арабъ съ соколомъ», «Кабилъ, продавецъ воды», «Нищій», «Арабъ на ослѣ», «Феллахъ», «Арабскій осликъ», «Сахарецъ», «Кабилъ», «Въ пустынѣ», «Арабскій жеребецъ», «Лошадь съ жеребенкомъ», «Chasseur d'Afrique», «Гонецъ пустыни», «Убитый сынъ», «Убитый арабъ», «Донскіе казаки-фуражиры», 3 этюда къ нимъ, «Утрата товарища», «Донской казакъ», «Въ атаку», «Засада», «Переходъ черезъ Балканы», «Трубачъ-гусаръ», «Юнкеръ Николаевскаго Кавалерійскаго Училища», «Скобелевъ», «Князь Вяземскій» (Опричникъ), «Бояринъ Морозовъ» (Воевода), «Царскій охотникъ XVI вѣка», «Гонецъ временъ Іоанна Грознаго», «Святославъ» *стр. 342*, «Богатырь», «Царскій сокольникъ XVI в.», «Запорожецъ послѣ битвы», «Группа болгаръ и турокъ», «Охотникъ съ соколомъ», «Амазонка», «Воинъ, пьющій изъ каски», «Трубачъ», «Охота», бюстъ Ольги Лансере, «Русланъ и волшебная голова», «Конекъ-горбунокъ» (чернильница), «Портретъ собаки В. Н. Бера», «Письменный приборъ» (крестьяне), «Дѣдъ и внучка» (часы), нѣсколько серебряныхъ сервизовъ для разныхъ полковъ, «Спортсменъ» и группа «Въ память освобожденія Болгаръ».

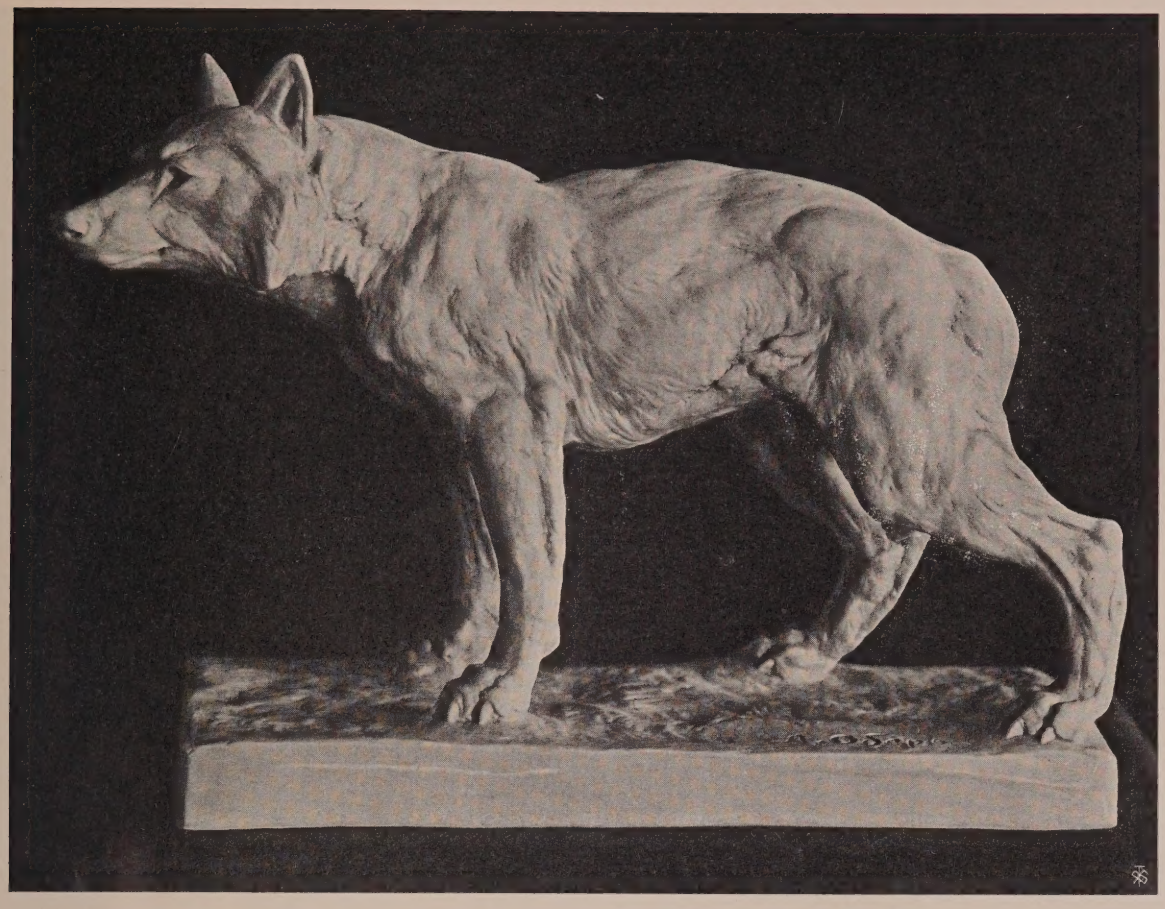
Лансере. Крестьянинъ верхомъ.—1873 г. Бронза.
(Изъ собранія фабрики Морана въ Спб.).

Россіи и ея окраинъ: хищный «Абрекъ», подползающій къ врагу, конныя фигуры черкесовъ и казаковъ, киргизы, грузины и осетины. Или сложныя композиціи съ драматической завязкой: «Казачка, прощающаяся съ милымъ», отъѣзжающимъ въ далекій путь, напыщенная романтичная «Фантазія»—группа арабскихъ всадниковъ, «Убитый сынъ», который попадается всаднику въ пустынѣ, бѣшеная «Атака казака».



Лансере. Ловля дикой лошади.—1878 г. Бронза.
(Изъ собранія фабрики Морана въ Спб.).

Иногда Лансере увлекается романами Алексѣя Толстого и воспроизводитъ его типы: «Боярыню Морозову», «Князя Серебрянаго», «Гонца временъ Грознаго Іоанна». То возвращается къ жизни, возсоздавая любимыхъ животныхъ: лошадей на отдыхѣ и во время скачки, смѣшныхъ маленькихъ ословъ, воловъ, козловъ и барановъ. Всѣ его созданія очень неровнаго достоинства: иногда очень удачны, иногда шаблонны и обыденны. Красивы «Чешущійся жеребенокъ» и «Ловля дикой лошади» *стр. 344,* съ ловко схваченнымъ движеніемъ, «Пастухъ съ овцами», напоминающая фигурки Мэна, прекрасна статуэтка «Крестьянинъ верхомъ» *стр. 343,* широко и выразительно трактована «Амазонка». Нѣкоторыя работы его «слишкомъ правдивы» какъ бы слѣпокъ съ живыхъ. Таковы «Скачка съ препятствіями» и «Англійская кавалькада въ Hyde Park'ѣ». Въ Парижѣ (въ 1867 и 1876 г.), въ Алжирѣ (1883 г.) и въ Россіи,—всюду работаетъ Лансере надъ изученіемъ мѣстныхъ лошадей, дѣлаетъ множество набросковъ съ натуры. Только тамъ, гдѣ онъ пытается фантазировать



Оберъ. Волкъ.—1900 г. Маіолика.
(Собств. Императорскаго фарфороваго завода).

въ области орнаментальныхъ украшеній, сказывается низкій уровень эстетической культуры его времени. Замѣтнѣе всего это на серебряныхъ сервизахъ, пестрыхъ и вычурныхъ. Тѣмъ не менѣе Лансере занимаетъ видное мѣсто среди поэтовъ правды, воспѣвшихъ красоту животныхъ.

Но натуралисты-скульпторы не ограничивали міръ своихъ исканій одними «портретами животныхъ». Артемій Лаврентьевичъ Оберъ (род. 1843 г.) [1] открылъ въ этой области невѣдомыя тайны. Съ большимъ знаніемъ формъ и пониманіемъ движенія онъ въ своихъ многочисленныхъ произведеніяхъ возсоздаетъ жизнь животныхъ и фантастическихъ существъ. Его «Голова Горгоны» *стр. 347,* «Морское чудо-

[1] «Иллюстрированный каталогъ скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера». Спб. 1886 г. Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889 г.

Оберъ. Жаба въ удовольствіи.—1898 г.
Обожженая глина.

вище» *стр. 349* и «Баба Яга» *стр. 348* лучшія работы въ такомъ родѣ. Оберъ только въ зрѣлыхъ годахъ началъ серьезно лѣпить, но, тѣмъ не менѣе, онъ въ смыслѣ знаній и техники стоитъ далеко впереди многихъ своихъ современниковъ и, принадлежа по воспитанію къ старой школѣ, примыкаетъ къ дѣятелямъ послѣднихъ дней [1]. Въ такихъ его вещахъ, какъ «Волкъ» *стр. 345,* «Жаба въ удовольствіи» *стр. 346,*

[1] Изъ его произведеній извѣстны: «Левъ, терзающій добычу» (1870 г.: въ Академіи Художествъ); скульптуры, бывшія на выставкѣ работъ Обера 1886 г.: «Бѣдствіе», «Идущій левъ», «Быкъ-побѣдитель», «Левъ, пожирающій газель», «Львица съ черепахой», «Прыжокъ тигра», «Кошачье семейство», «Волъ», «Теленокъ», «Свиное семейство», «Борзая съ лисицей», «Борзая съ зайцемъ», «Терръеръ», «Сеттеръ», «Сеттеръ» (другой), «Моська»,

Оберъ. Голова Горгоны (блюдо).—1898 г. Керамика.

«Собака Е. И. В. Великаго князя Константина Константиновича», «Сова», «Попугай», «Бюстъ***», «Бюстъ графа Литке», «Лампада къ складню» (по заказу русскихъ офицеровъ для Болгаріи) и совмѣстно съ Лансере группа «Освобожденіе Болгаръ». Бывшія на выставкахъ «Міра Искусства» въ 1900 г.: «Морское чудовище» (блюдо), «Голова Горгоны» (блюдо), «Баба Яга», «Жаба въ удовольствіи», «Борьба крысъ на сырѣ», «Бѣлый медвѣдь», «Шимпанзе», «Собачка», «Маска фавна», «Пантера съ добычей», «Вакханка съ козломъ»; въ 1901 г.—«Тигръ,

Оберъ. Баба Яга.—1898 г. Керамика.

Оберъ. Бѣлый медвѣдь.—1898 г. Керамика.

Оберъ. Морское чудовище (блюдо).—1898 г. Керамика.
(Собраніе Великаго князя Сергѣя Александровича).

«Бѣлый медвѣдь» *стр. 348,* «Голова льва» и «Борьба крысъ на сырѣ» *стр. 350* онъ

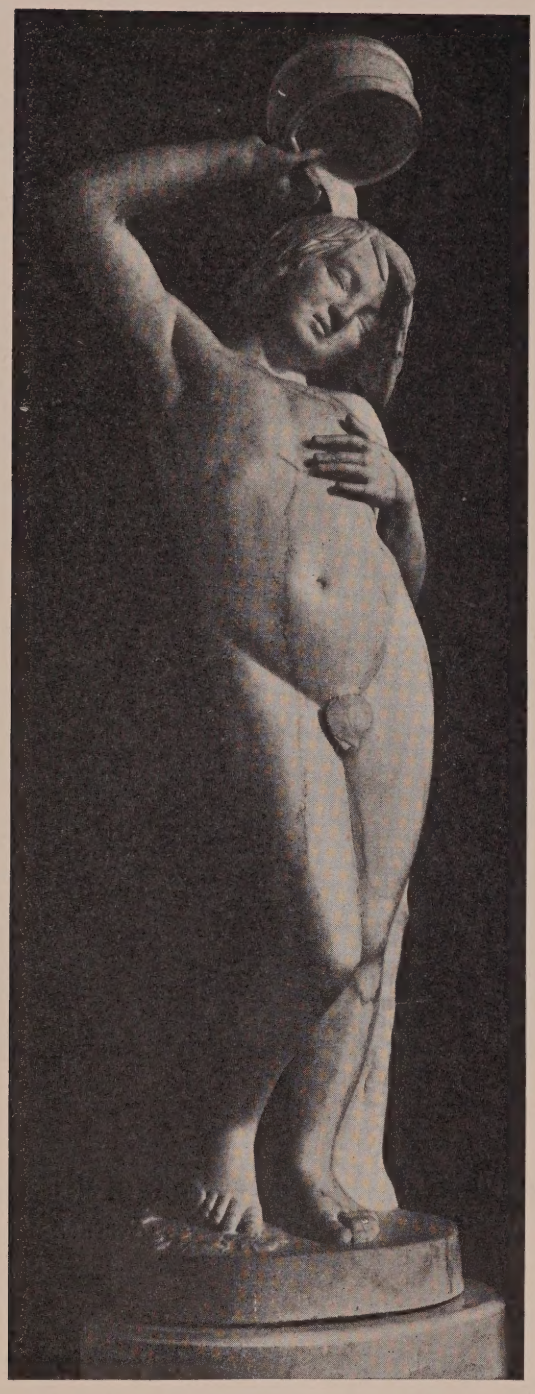
въ 1902 г.—«Лось»; скульптура на каминѣ столовой въ «Современномъ Искусствѣ» въ 1903 г. Исполненныя для Имп. фарфороваго завода: «Волкъ», «Чаша съ лебедями» и пр.

Оберъ.
Голова льва
(блюдо).

1898 г.
Керамика.

Оберъ. **Борьба крысъ на сырѣ.—1898 г. Керамика.**

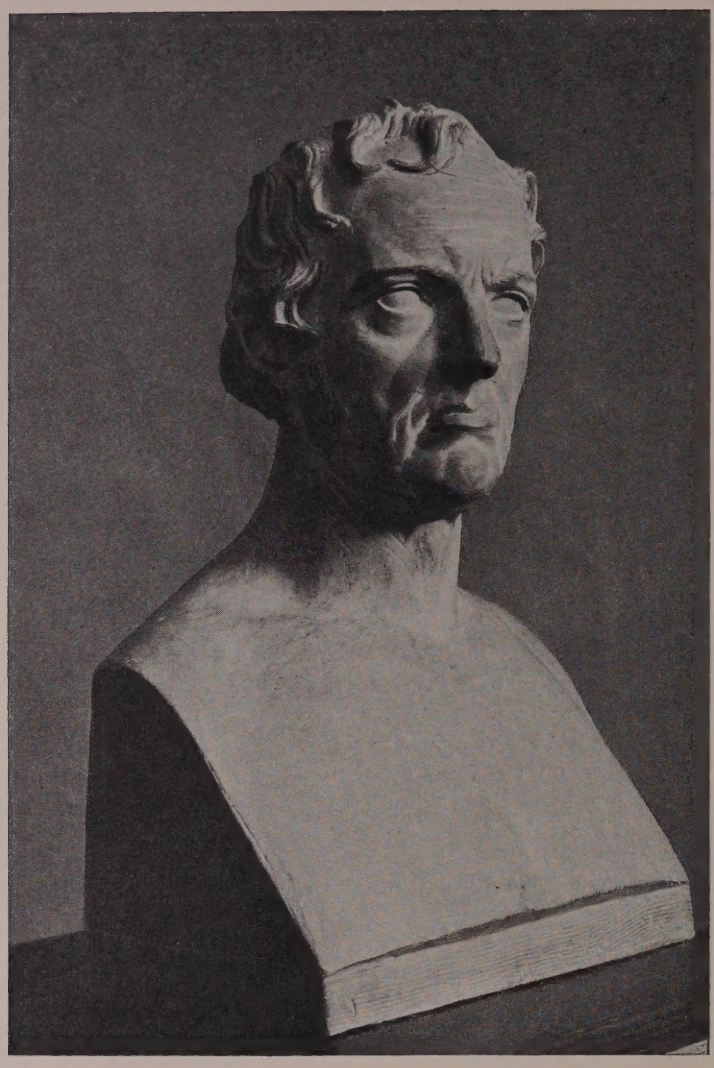
С. И. Ивановъ.
Мальчикъ въ банѣ.



1854 г. Мраморъ. (Третьяковская галерея).

нетолько обнаружилъ исключительное знаніе животныхъ, но и выказалъ огромное мастерство. Къ той же группѣ натуралистовъ могутъ быть причислены—Сергѣй Ивановичъ Ивановъ (1828—1903 г.) [1], авторъ популярнаго, но скучнаго «Мальчика

[1] Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Академіи Художествъ»; «Указатели выставокъ въ Академіи Художествъ 1850 г.»., стр. 145; 1854 г., 5, 102; 1876 г., 114; «Русскій Вѣстникъ» 1856 г., № 5; «Художественный

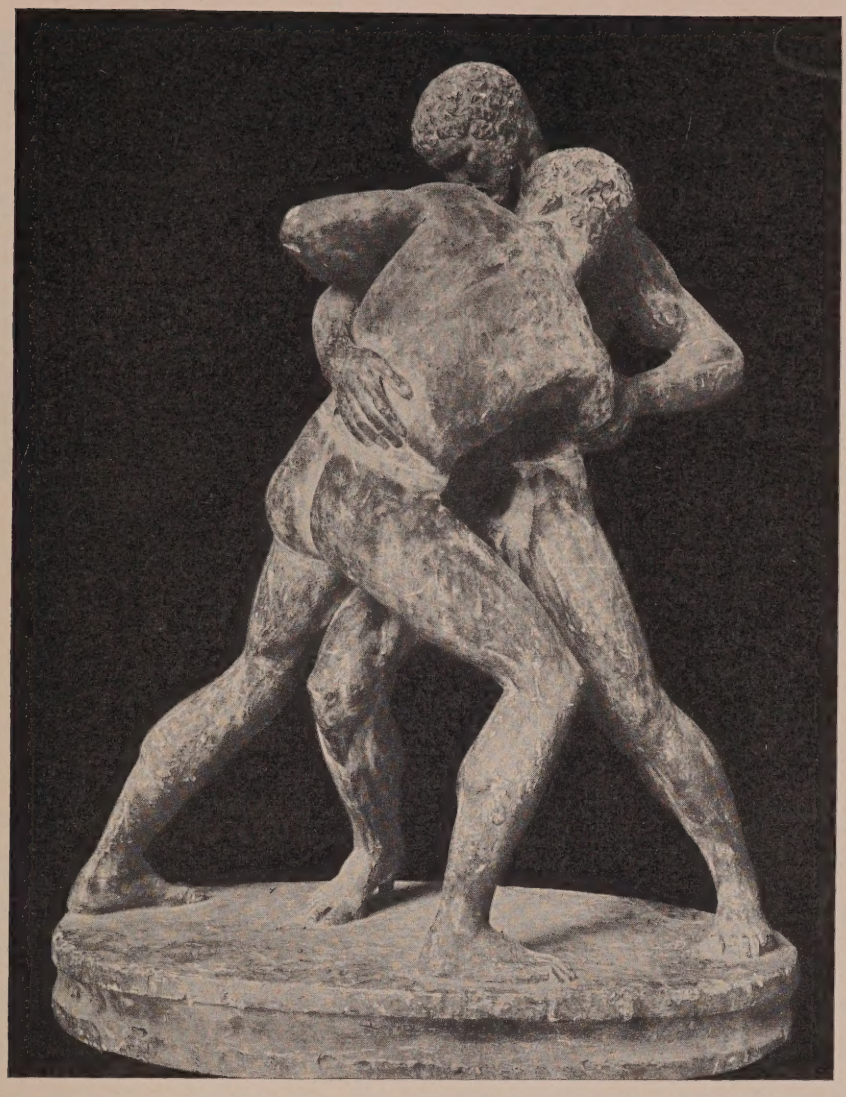


Залеманъ-отецъ. Архитекторъ А. И. Мельниковъ.
1843 г. Гипсъ. (Академія Художествъ).

въ банѣ» *стр. 351* и группы «Львица и лань»,—обѣ 1854 года; Н. А. Блистановъ; прекрасный знатокъ техники, авторъ «Пастушка» музея Александра III. Гораздо болѣе значительной фигурой является Робертъ Карловичъ Залеманъ старшій (1813—1874 г.) [1]. Владѣя незаурядным мастерством, онъ вынужденъ былъ, къ сожалѣнію, почти всецѣло отдать его на выполненіе колоссальныхъ декоративныхъ фигуръ для

сборникъ» гр. Уварова, I, 75—93; «Радуга» 1883 г., № 30; Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889 г.; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ»; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904.

[1] Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889 г.; бар. Н. Врангель. Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г. и «Каталогъ старинныхъ произведеній, хранящихся въ Академіи Художествъ». Спб. 1908 г., ч. I.



Залеманъ-отецъ. Борцы.—1843 г. Гипсъ.
(Собств. Г. Р. Залемана-сына).

всевозможныхъ памятниковъ по неудачнымъ рисункамъ различныхъ архитекторовъ. Ему принадлежатъ фигуры ангеловъ наверху Исаакіевскаго собора, на четырехъ его углахъ, а также барельефы въ нишахъ его южнаго портика—«Несеніе Креста», «Явленіе ангела пастырямъ» и «Избіеніе младенцевъ», которые онъ работалъ подъ руководствомъ Пименова и Витали. Въ 1856—1858 г. онъ снова занятъ декоративными работами по чужимъ рисункамъ для памятника императору Николаю I на Маріинской площади въ С. Петербургѣ, при чемъ вылѣпленнымъ имъ четыремъ боковымъ

Дурновъ. Архитекторъ В. В. Шебуевъ.—1847 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

фигурамъ памятника, символизирующимъ «Силу», «Мудрость», «Правосудіе» и «Вѣру», онъ придаетъ портретныя черты императрицы Александры Ѳеодоровны и ея дочерей. Наконецъ, въ началѣ 60-хъ годовъ прошлаго вѣка онъ лѣпитъ еще три группы для Микѣшинскаго «Памятника тысячелѣтія Россіи» въ Новгородѣ,— «Царя Михаила Ѳеодоровича», «Минина и Пожарскаго», «Св. Владиміра съ фигурами женщины съ ребенкомъ и идолопоклонника» и «Дмитрія Донского съ побѣжденнымъ имъ монголомъ». Что Залеманъ старшій обладалъ подлиннымъ скуль-

Залеманъ-сынъ. Стиксъ.—1887 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

птурнымъ чувствомъ, объ этомъ свидѣтельствуетъ его превосходная группа «Борцы» *стр. 353,* относящаяся еще къ 1843 году. Хорошъ и заказанный ему въ томъ же году Академіей Художествъ бюстъ извѣстнаго тогдашняго архитектора А. И. Мельникова. *Стр. 352.*

Надо замѣтить, что эта эпоха, 1840—1850 годы, оставившая намъ мало первоклассныхъ живописцевъ, скульпторовъ и архитекторовъ, отмѣчена немалымъ числомъ хорошихъ, «дѣловитыхъ» портретовъ. Во многихъ случаяхъ имена авторовъ скучныхъ и банальныхъ картинъ и статуй были бы забыты навсегда, если бы они не оставили нѣсколькихъ портретовъ, которые если и не слишкомъ значительны, то все же неизмѣримо интереснѣе ихъ живописи и скульптуры. Къ числу такихъ скульпторовъ надо отнести Дурнова [1], автора бюстовъ гр. Ѳедора Толстого въ музеѣ Александра III и архитектора В. В. Шебуева—въ Академіи Художествъ (1847 г.) *стр. 354,* и Цезаря Біанки [2], вылѣпившаго въ 1844 г. бюстъ архитектора Александра Брюллова.

Сынъ Залемана старшаго—Гуго Романовичъ Залеманъ [3], среди всѣхъ своихъ современниковъ-академистовъ выгодно выдѣляется прекрасной техникой, пониманіемъ скульптурной массы и настоящимъ декоративнымъ чутьемъ. Хороша его барельефная группа «Стиксъ» *стр. 355,* съ огромными знаніями сдѣлана большая лежачая фигура

[1] Никакихъ біографическихъ свѣдѣній о немъ не сохранилось. [2] Свѣдѣній о немъ также нѣтъ. [3] Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889 г.; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904 г., ч. II.

Шредеръ.

Памятникъ Принцу П. Г. Ольденбургскому.

1889 г. Бронза. (Передъ зданіемъ Маріинской больницы въ Спб.).

«Хроноса» и хорошо набросаны эскизы для фризовъ Московскаго музея Имп. Александра III. Въ своемъ окончательномъ видѣ, высѣченные изъ мрамора и водруженные на фронтонѣ музея, барельефы не удались и на этой высотѣ пропали даже тѣ удачныя детали, которыя въ нихъ есть. Въ тѣхъ же принципахъ натурализма работалъ скульпторъ любитель И. Н. Шредеръ [1], авторъ жизненно схожаго памятника Принцу Ольденбургскому передъ Маріинской больницей въ Петербургѣ. *Стр. 356.*

[1] Онъ же исполнилъ памятникъ Крузенштерну на набережной Невы. Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889.

XXXII.

ИДЕЙНЫЙ РЕАЛИЗМЪ.

Со смертью императора Николая I, Россія вступаетъ на новый путь и искусство отражаетъ жизненные идеалы. Послѣ тисковъ безпощадной строгости, послѣ эпохи, когда военная выправка считалась единственнымъ смысломъ жизни, захотѣлось вздохнуть свободно, искать новаго міропониманія. Подготовлявшійся въ тиши протестъ, выразившійся въ возстаніи декабристовъ, со смертью императора разросся и принялъ новыя формы. Освобожденіе крестьянъ и либеральныя реформы Александра II вызвали интересъ къ новымъ вопросамъ и чистый эстетизмъ, искусственно поддерживавшійся желѣзной волей покойнаго Государя, уступилъ мѣсто позитивнымъ наукамъ. Нигилизмъ вызвалъ отрицаніе формы и пресловутый вопросъ, что «яблоко въ дѣйствительности, важнѣе яблока въ искусствѣ» — казался всѣмъ аксіомой. Умерла помѣщичья жизнь, созерцательныя наслажденія смѣнились созидательной дѣятельностью. Внѣшность и форма казались ничтожными и ненужными. «Для насъ,—говоритъ Стасовъ,—дѣло было не въ зрѣломъ и умѣломъ исполненіи, а въ самой тенденціи и сюжетѣ». Крамской находилъ, что «художникъ — критикъ общественныхъ явленій», Антокольскій,—что «нѣтъ формы безъ содержанія». Всѣ твердо увѣровали, что въ искусствѣ хорошо только то, что напоминаетъ дѣйствительность, что природа во всѣхъ видахъ лучше сказки. Искусство отдѣлилось отъ разсадника эстетизма—Академіи и пошло въ жизнь. Моментъ былъ выбранъ удачно. Традиціи академическаго преподаванія умерли навѣки и послѣдніе представители старой школы были лишь выжившіе старики. «Эти боги были недосягаемы,— говоритъ Ге,—ученики учились другъ у друга и кто могъ помочь наглядно, тотъ и руководилъ. Руководили даже старые опытные натурщики: Тарасъ и Василій. Профессора мало посѣщали классы». «Мы,—пишетъ одинъ изъ художниковъ,—были для профессоровъ чужіе, какъ и они для насъ. Ихъ мастерскія были для насъ закрыты, ихъ работъ не было видно на выставкахъ, однимъ словомъ, мы блуждали безъ руководства, безъ авторитета. Всѣ наши профессора имѣли прошедшую заслугу, но почти всѣ они были утомлены, добродушіе ихъ превратилось въ апатію, свой-

Каменскій.
Мальчикъ-скульпторъ.

1866 г. Мраморъ. (Музей Александра III).

ственную старости, когда наступаетъ время думать о превратностяхъ міра. Тѣмъ не менѣе никто изъ нихъ не хотѣлъ уступить мѣсто болѣе молодымъ, болѣе дѣятельнымъ, — одна смерть заставляла ихъ выходить въ отставку». Но эта единственная спасительница Академіи приходила не часто. Пименовъ совсѣмъ не ходилъ въ классъ, Басинъ «отъ старости пересталъ хорошо видѣть», Неффъ «отъ старости почти впалъ въ дѣтство». Въ 1862 г. въ скульптурномъ классѣ на шесть человѣкъ учениковъ было два профессора, не считая барона Клодта, но всѣ они почти никогда не приходили въ классъ. Вымираніе Академіи и увлеченіе живой дѣйствительностью было причиной извѣстнаго демонстративнаго выхода учениковъ изъ Академіи (1863 г.). Но въ художественной артели Крамского не было скульпторовъ и всѣ они, выбившись изъ колеи, не нашли руководителей и не усвоили эстетическихъ принциповъ. «Вкусъ считался послѣднимъ дѣломъ», — пишетъ Рѣпинъ, «подъемъ духа русскаго былъ такъ силенъ, что на весь этотъ изящный хламъ смотрѣли съ презрѣніемъ». Идея въ ущербъ формѣ сгубила всѣхъ. Знаніе техники — то, чему учили въ старой Академіи — стало казаться излишнимъ тамъ, гдѣ такъ важно содержаніе. Гдѣ его не было — старались найти. Современная критика, разбирая безхитростный этюдъ Венеціанова «Мальчикъ, одѣвающій лапоть»,

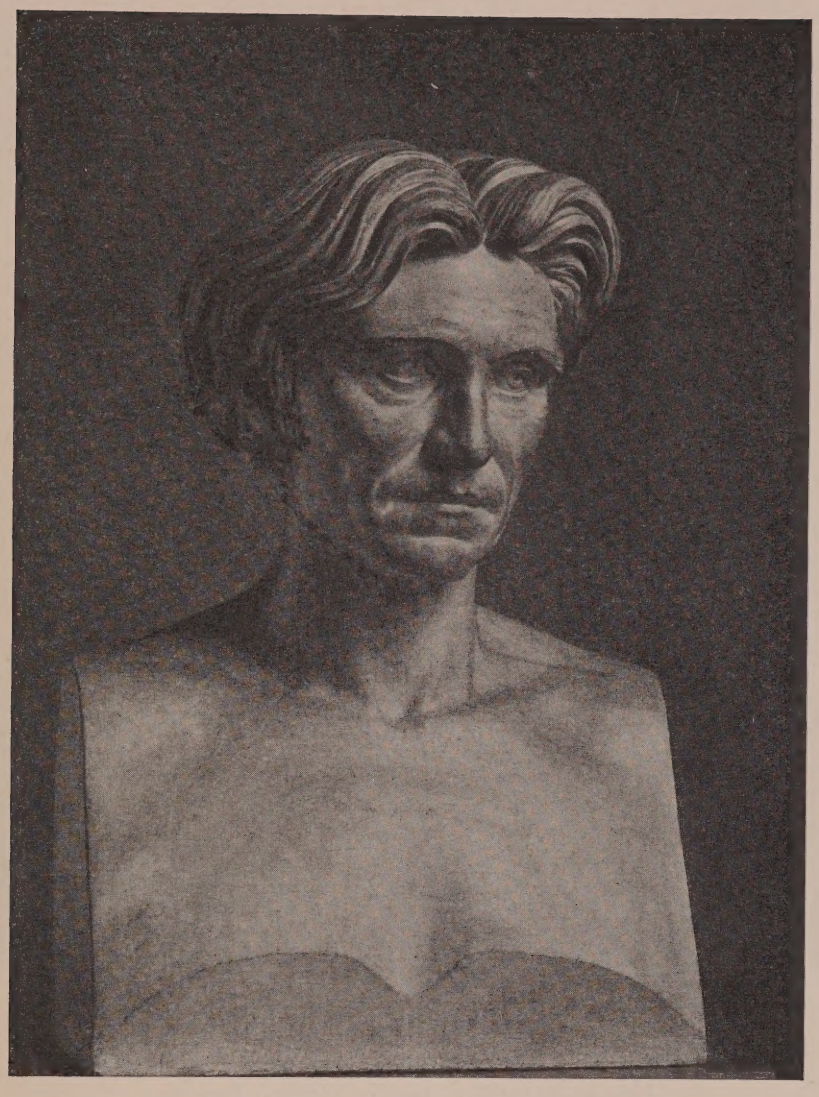
Каменскій. Первый шагъ.—1872 г. Мраморъ.
(Музей Александра III).

утверждала, что это «символическое изображеніе Ломоносова, обувающагося для отправленія въ дальній путь». Проповѣдь Стасова сгубила многихъ. Перестали видѣть красоту, не хотѣли учиться. Поѣхавъ за границу, Перовъ, Антокольскій и Рѣпинъ не находили темъ для себя, съ презрѣніемъ смотрѣли на вѣковую культуру. «Отжившій, мертвый городъ,—пишетъ Рѣпинъ о Римѣ,—только одинъ Микеланджело дѣйствуетъ поразительно. Остальное съ Рафаэлемъ во главѣ такое

Каменскій. Вдова съ ребенкомъ.—1868 г.
Гипсъ. (Академія Художествъ).

старое, дѣтское, что и смотрѣть не хочется. Какая гадость тутъ въ галереяхъ. Просто не на что глядѣть». Такъ думали русскіе художники...

Скульпторы, ищущіе идею, сдѣлали форму прислужницей литературы, лишивъ ее самостоятельнаго значенія. Въ живописи отраженіе общественныхъ явленій хоть отчасти оправдало эти увлеченія Картины Перова, Мясоѣдова, Савицкаго — разсказываютъ жизнь народа. Но въ скульптурѣ даже вопросы жизни не находятъ отклика. Всѣ наперерывъ представляютъ только мелкія событія и анекдоты. Не общественные вопросы играютъ роль, не народъ, не крестьянинъ съ его заботами, а средній классъ чиновничества и мѣщанства. Увлекаются не горемъ и ужасомъ, не радостью жизни, а всѣмъ, что есть наиболѣе пошлаго: маленькими эпизодами будней. Одинъ Антокольскій ищетъ историческій типъ и символъ.



Каменскій. Ѳ. А. Бруни.—1862 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Ѳедоръ Ѳедоровичъ Каменскій[1]—яркій представитель идейныхъ скульпторовъ. Всѣ произведенія его проникнуты тенденціей, всѣ представляютъ какой либо нарочито подобранный сюжетъ, искусственно подстроенный, а не просто взятый изъ жизни. Каменскій родился въ 1838 г., учился въ Академіи у Пименова. Програмный барельефъ «Возвращеніе Регула въ Карѳагенъ» (1860 г.), находящійся въ видѣ фриза въ одномъ изъ залъ музея Имп. Александра III, не гово-

[1] Матеріалы для его біографіи: Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II.

Беклемишевъ. Любовь.—1896 г. Бронза.
(Третьяковская галерея).

ритъ о будущихъ исканіяхъ Каменскаго. Это заурядная и скучная академическая школьная работа. «Мальчикъ-скульпторъ» (1866 г.) *стр. 358* уже показываетъ новое отношеніе къ дѣлу. Каменскій представляетъ крестьянскаго мальчика, занятаго лѣпкой. Умышленно подчеркнуто серьезное, не дѣтское выраженіе лица, домикъ изъ глины, долженствующій представить созидательную дѣятельность крестьянина. Плохо поставлена фигура, вяло лѣпится лицо. Но автору нѣтъ дѣла до скульптурной задачи, онъ только видитъ здѣсь маленькій разсказъ. «Первый шагъ» (1872 г.) *стр. 359* — столь знаменитый въ свое время — еще болѣе безпомощенъ по техникѣ и тенденціозенъ. Женщина учитъ ходить мальчугана, который, разставивъ руки, медленно выступаетъ съ серьезнымъ лицомъ. У ногъ ребенка—паровозъ, свидѣтельствующій,

Беклемишевъ. Христіанка первыхъ вѣковъ.—1891 г. Глина.
(Мраморная статуя находится въ Музеѣ Александра III).

«что уже съ дѣтскихъ лѣтъ пытливый умъ дитяти занимается изобрѣтеніями, что человѣкъ подчинилъ себѣ машину». Этотъ наивный замыселъ былъ встрѣченъ единодушнымъ восторгомъ. Никто не замѣтилъ недочетовъ исполненія, банальности типовъ и жизненной неправды формъ. Другія статуи Каменскаго «Дѣвочка-грибница» и «Вдова съ ребенкомъ» (въ Академіи Художествъ) *стр. 360* также не выходятъ изъ уровня заурядnаго и плохого. Гораздо лучше этихъ надуманныхъ вещей его простой и энергично трактованный портретъ Ѳ. А. Бруни *стр. 361,* исполненный имъ еще въ 1862 г., за годъ до «Мальчика-скульптора». Въ 1871 г. художникъ уѣзжаетъ въ

Позенъ.
Нищій.

1898 г.
Обожженая глина.
(Третьяковская галерея).

Америку, совсѣмъ оставивъ Россію. Послѣдователи и современники Каменскаго не вносятъ ничего новаго въ техническія исканія своихъ предшественниковъ. Одни ищутъ выразить событія изъ жизни древне-христіанскаго міра, другіе — мелкіе эпизоды повседневности, третьи, наконецъ, различныя историческія событія и анекдоты. «Христіанка» (1891 г.) *стр. 363,* «Варвара великомученица» (1894 г.) и «Любовь» (1896 г.) *стр. 362*—наиболѣе удачныя изъ вещей В. А. Беклемишева [1]; «Христосъ и грѣшница» (1894 г.) Л. А. Бернштама [2] неизмѣримо ниже его раннихъ портретовъ, среди которыхъ было нѣсколько по крайней мѣрѣ схожихъ, если и непріятныхъ и безличныхъ. Совершенно позорны его «Петры Великіе», недавно безвозвратно обезобразившіе Адмиралтейскую набережную въ Петербургѣ. Многочисленныя статуэтки изъ дѣтской жизни ученика Антокольскаго—Ильи Яковлевича

[1] Матеріалы для его біографіи: Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889 (съ перечнемъ его работъ); бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II. [2] Матеріалы для его біографіи: Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III», Спб. 1904, ч. II.

Гинсбургъ. Мальчикъ, опускающійся въ воду.—1886 г. Бронза. (Собств. Н. Д. Ковригина въ Спб.).

Гинсбурга [1] и бытовыя сценки Позена повторяютъ всевозможныя будничныя темы. Лучшая изъ скульптуръ Гинсбурга—«Мальчикъ, опускающійся въ воду» *стр. 365,* наименѣе непріятная изъ передвижническихъ статуэтокъ Позена—«Нищій» Третьяковской галереи. *Стр. 364.* Всѣ онѣ очень однообразны и обыденны, технически неумѣлы и мало подходятъ къ тому, что составляетъ задачу ваянія.

Совсѣмъ особый отдѣлъ занимаютъ скульпторы-карикатуристы, появившіеся въ 50-хъ годахъ. Они ищутъ смѣшной эпизодъ изъ жизни и смѣшныя внѣшнія черты. Эта послѣдняя цѣль была причиной тому, что нѣкоторые изъ нихъ создали

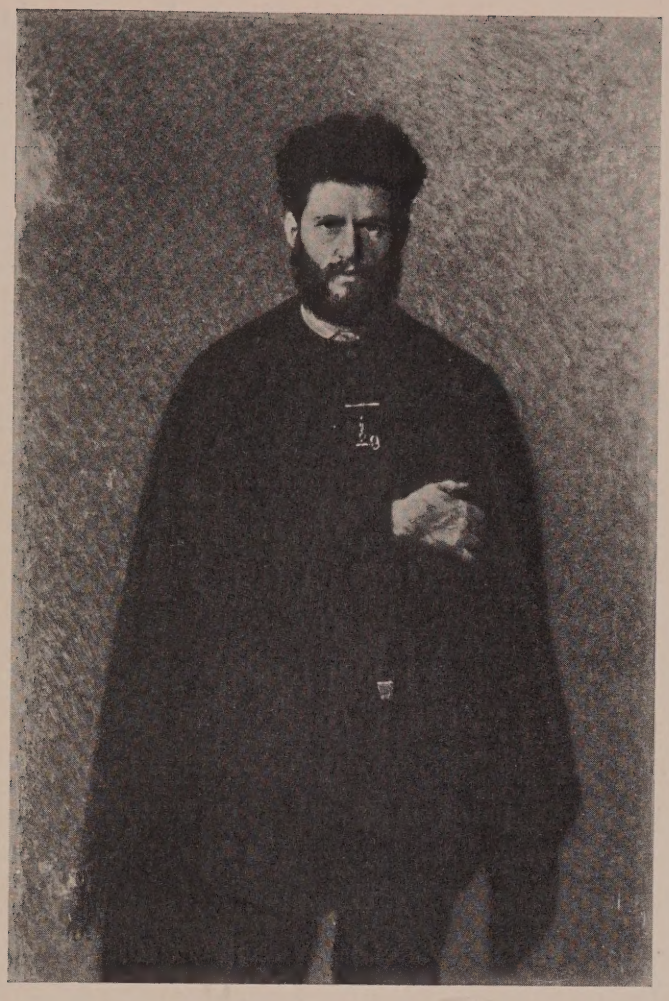
[1] Матеріалы для его біографіи: Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II.

Степановъ. К. Брюлловъ.—1840-е годы. Терракотта. (Собраніе И. И. Ваулина въ Спб.).

остроумно и вѣрно схваченныя забавныя статуэтки, имѣющія чисто игрушечную прелесть. Иванъ Ленэ [1] и Николай Александровичъ Степановъ (1805—1877 г.)—наиболѣе характерные представители этой группы. Начавъ съ произведеній декоративнаго характера, съ работъ по украшенію Зимняго дворца, Ленэ скоро становится извѣстенъ своими многочисленными, ловко схваченными карикатурными изображеніями русскихъ художниковъ, писателей и актеровъ. Вслѣдъ за нимъ рисовальщикъ Степановъ выпускаетъ цѣлую серію глиняныхъ фигурокъ: Айвазовскаго, Карла Брюллова *стр. 366,* Витали, Каратыгина, Мартынова и многихъ другихъ дѣятелей художественнаго міра. Очень забавно и талантливо переданы смѣшныя стороны людей, съ большой ловкостью и умѣньемъ выполнены фигурки въ глинѣ. Въ 50-хъ годахъ всѣ онѣ были изданы Беггровымъ [2] въ гипсовыхъ воспроизведеніяхъ, но изъ нихъ мало что сохранилось до нашего времени.

[1] См. о немъ въ «Иллюстраціи» 1848 г., № 10, стр. 158, № 16, стр. 249—250 и № 21, стр. 332 и 335. Здѣсь упомянуты слѣдующія его карикатуры въ скульптурѣ: Монферранъ, И. П. Витали, Неффъ, Булгаринъ, Вернэ и Готье. Изъ не карикатурныхъ работъ его извѣстны: невыполненная модель ангела для Александровской колонны, барельефы (совмѣстно съ Свинцовымъ) къ той же колоннѣ: «Висла и Нѣманъ», «Побѣда и Миръ», «Правосудіе и Милосердіе», «Добродѣтель и Миръ» и орлы по угламъ подножія колонны. Въ 1838 г. взялся сдѣлать для парадной лѣстницы Зимняго дворца статуи: «Вѣрность» и «Справедливость». Матеріалы: Monteferrand. «Eglise cathédrale de St. Isaac à St. Pétersbourg», page 65; «Plans et détails du monument de l'Empereur Alexandre». Paris 1836. Арх. М-ва Имп. двора, опись $^{341}/_{501}$, д. № 215. [2] Въ подробной статьѣ о Степановѣ въ «Историческомъ Вѣстникѣ» 1891 г., № 2, 3, 4 упомянуты слѣдующія его скульптурныя карикатуры: «Яненко, нюхающій табакъ», Брюлловъ, Глинка, Кукольникъ, Каратыгинъ, князь Одоевскій, кн. Вяземскій, гр. Соллогубъ, Гречъ, Булгаринъ, Краевскій, Панаевъ, Щепкинъ, Айвазовскій, Бенедиктовъ, Брандтъ, актеръ Максимовъ, Д. В. Григоровичъ, артистки Гусева и Смирнова, Бѣлинскій, В. Р. Зотовъ, Лазаревъ, нѣмецкій актеръ Моръ, пѣвецъ Петровъ, Ѳ. А. Кони, Артемовскій, Варламовъ, Владиславлевъ, франц. артисты: Вернэ и Готье; Губеръ, Гончаровъ, Дружининъ, Даргомыжскій, П. Данилевскій, Ан. Контскій, Леонова, Лоди, Мартыновъ, Марковецкій, Некрасовъ, Панаевъ, Самойловъ, Сосницкій, И. С. Тургеневъ, Тиммъ, Щепкинъ, Щербина и проч., всего до 80 штукъ. Имъ же исполнены въ 50-хъ годахъ слѣдующіе не карикатурные маленькіе бюсты: Суворовъ, Державинъ, Ломоносовъ, Карамзинъ, Крыловъ, Озеровъ, Жуковскій, Пушкинъ, К. Брюлловъ, Глинка, И. И. Дмитріевъ, Грибоѣдовъ, Баратынскій, Дельвигъ, Загоскинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Н. А. Полевой, Ѳ. Н. Глинка, Кукольникъ, Вонлярлярскій, Бенедиктовъ, М. И. Глинка, Даргомыжскій, В. Каратыгинъ, адмиралъ Рикордъ, Пироговъ, С. С. Куторга, Рашель, Контскій, кн. Безбородко и проч., всего до 40.

М. М.
Антокольскій.
Портретъ работы
Крамского.



1871 г.
(Третьяковская
галерея).

XXXIII.

МАРКЪ МАТВѢЕВИЧЪ АНТОКОЛЬСКІЙ.

Антокольскій одна изъ самыхъ замѣтныхъ личностей въ исторіи русскаго идейнаго искусства. Фанатикъ своего дѣла, упорный труженикъ, онъ неустанной работой и энергіей завоевалъ себѣ видное мѣсто въ исторіи скульптуры своего времени. Онъ первый ввелъ въ моду историческій реализмъ, онъ первый сталъ искать символъ идеи. Въ исторіи русскаго искусства онъ, какъ тяжелая болѣзнь, послѣ которой организмъ долженъ окрѣпнуть, онъ—безотрадное само по себѣ явленіе—имѣетъ значеніе, какъ переходъ отъ устарѣлыхъ формъ школьнаго академизма къ свободѣ современности. Однако, разбирая его художественное значеніе, видишь безсиліе

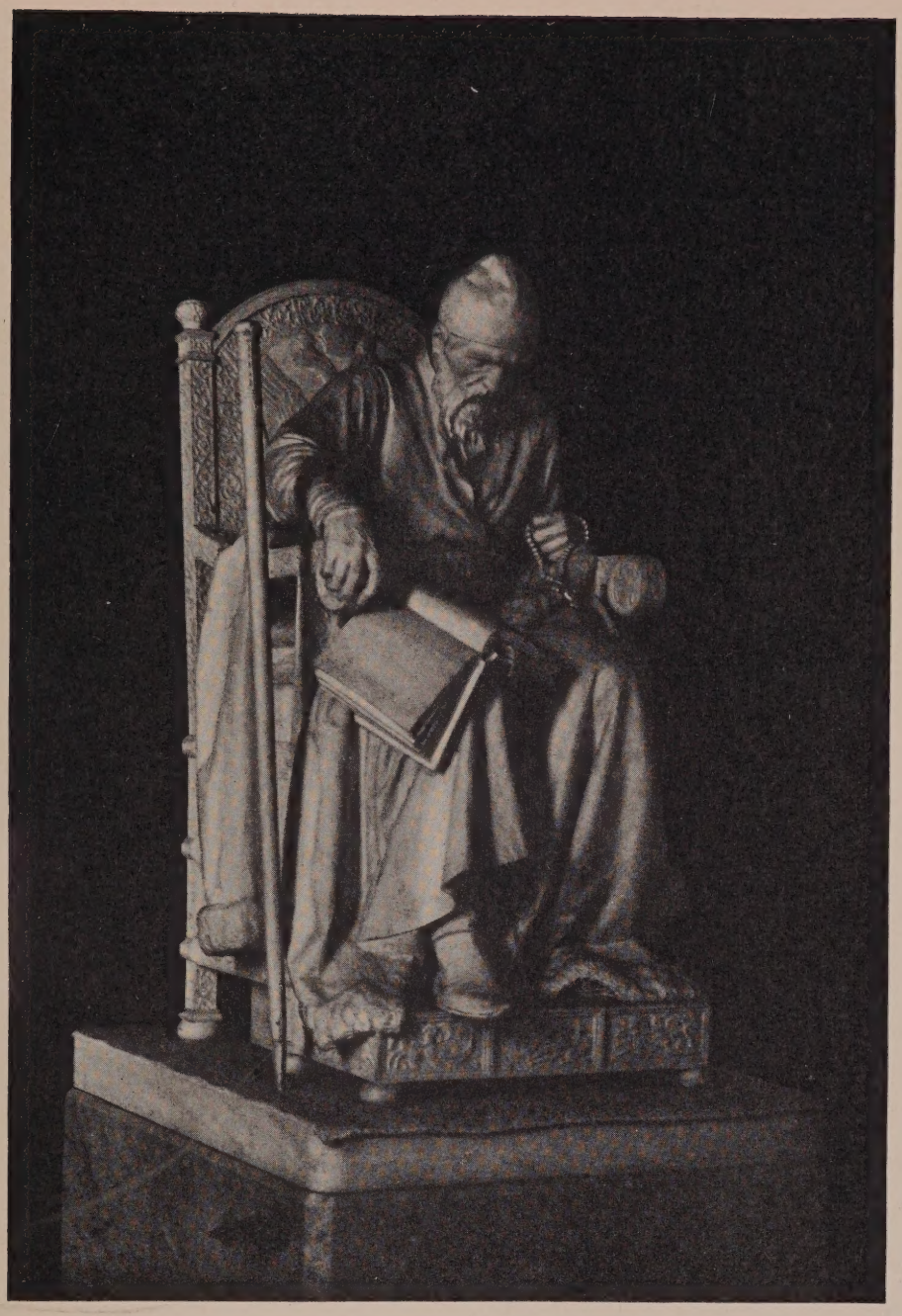
его техники и полное отсутствіе творческихъ идей. Если бы Антокольскій родился на четверть столѣтія раньше или позже, изъ него выработался бы трудолюбивый ремесленникъ, упорный труженикъ, горячо любящій и тщательно исполняющій свое незамысловатое дѣло. Но, къ счастью для него, онъ жилъ въ эпоху, когда желаніе дѣлать было равносильно исполненію, когда добрыя намѣренія казались важнѣе результатовъ. Вотъ отчего онъ, не имѣя почти никакихъ художественныхъ провидѣній, заслужилъ себѣ громкую извѣстность. Современники смотрѣли на его произведенія, совсѣмъ ихъ не видя и только вдумываясь въ значеніе, которое художникъ хотѣлъ вложить въ свои созданія.

У него не было прямыхъ послѣдователей, да и не могло быть. Онъ не могъ научить техникѣ, такъ какъ самъ плохо владѣлъ ею. Замѣтнѣе всего его растерянность передъ природой въ портретахъ, гдѣ не требуется ни идеи, ни историческаго замысла. Бюсты В. В. Стасова (1873 г.), С. П. Боткина, Императора Николая II и Императрицы Александры Ѳеодоровны (въ музеѣ Имп. Александра III) всѣ исполнены вяло, сухо и не передаютъ характеристики лицъ. Художественныя фантазіи Антокольскаго, какъ проектъ памятника Пушкину, еще бѣднѣе по замыслу и формѣ.

Антокольскій занимаетъ отдѣльное мѣсто въ исторіи скульптуры. Онъ одинъ среди евреевъ ярко выразилъ расовыя черты своей націи, придавъ всѣмъ сюжетамъ, имъ затронутымъ, оттѣнокъ совсѣмъ особаго міропониманія. Антокольскій—еврей въ своемъ пониманіи природы, во взглядахъ на искусство и дѣйствительность, еврей по образу мыслей и выраженію ихъ. «Среди евреевъ я могъ бы быть еврейскимъ скульпторомъ въ смыслѣ внѣшности, отличительности», пишетъ онъ, «я потомокъ тѣхъ евреевъ, на которыхъ Моисей жаловался, что они «народъ упрямый, не сгибающій шеи, хотя бы передъ судьбой». Антокольскій до конца жизни остался вѣренъ своей націи, горячо любя только то, что было связано съ нею. Во всей жизни Антокольскаго, въ его скульптурахъ: «Скупой еврей» (1865 г.), «Инквизиція надъ евреями въ Испаніи» (1868 г.), «Еврей портной» (1874 г.), даже въ его перепискѣ, изданной и обработанной до неузнаваемости В. Стасовымъ, красной нитью проходитъ эта національная черта. Еще замѣтнѣе она при ознакомленіи съ подлинниками его писемъ, гдѣ слогъ, выраженія и образъ мыслей особенно типичны.

Маркъ Матвѣевичъ (Мордухъ Матысовичъ) Антокольскій (1843—1902 г.) [1] ро-

[1] Матеріалы для его біографіи: «С. Петербурскія Вѣдомости» 1865 г., № 6 и 290, 1867 г. № 322, 1869 г., № 43, 1871 г. 13 февр. № 44 и 19 февр. № 50, статья И. С. Тургенева, 1872 г., 8 36, 1875 г.; 1880 г. № 82; «Иллюстрированная Газета» 1872 г., № 12, стр. 186; «Всемірная Иллюстрація» 1871 г., т. V, № 120, стр. 247; 1873 г., т. X, № 240, стр. 91; «Нива» 1871 г, № 19, стр. 224—226; 1878 г., № 26; «Современная Лѣтопись» 1871 г., № 9; «Вѣстникъ русскихъ евреевъ» 1871 г., № 10, стр. 304—306; «Отечественныя Записки» 1871 г., № 5, стр. 157—166; «Голосъ» 1872 г., № 205; 1875 г., № 70, 75, 79, 117, 1880 г. № 73; «Гражданинъ» 1872 г., № 34; 1875 г., № 15 и 19; Календарь А. С. Суворина 1873 г., № 446; Календарь А. Гатцука 1874 г., стр. 1; «Биржевыя Вѣдомости»



Антокольскій. Іоаннъ Грозный.—1870 г. Мраморъ.
(Третьяковская галерея).

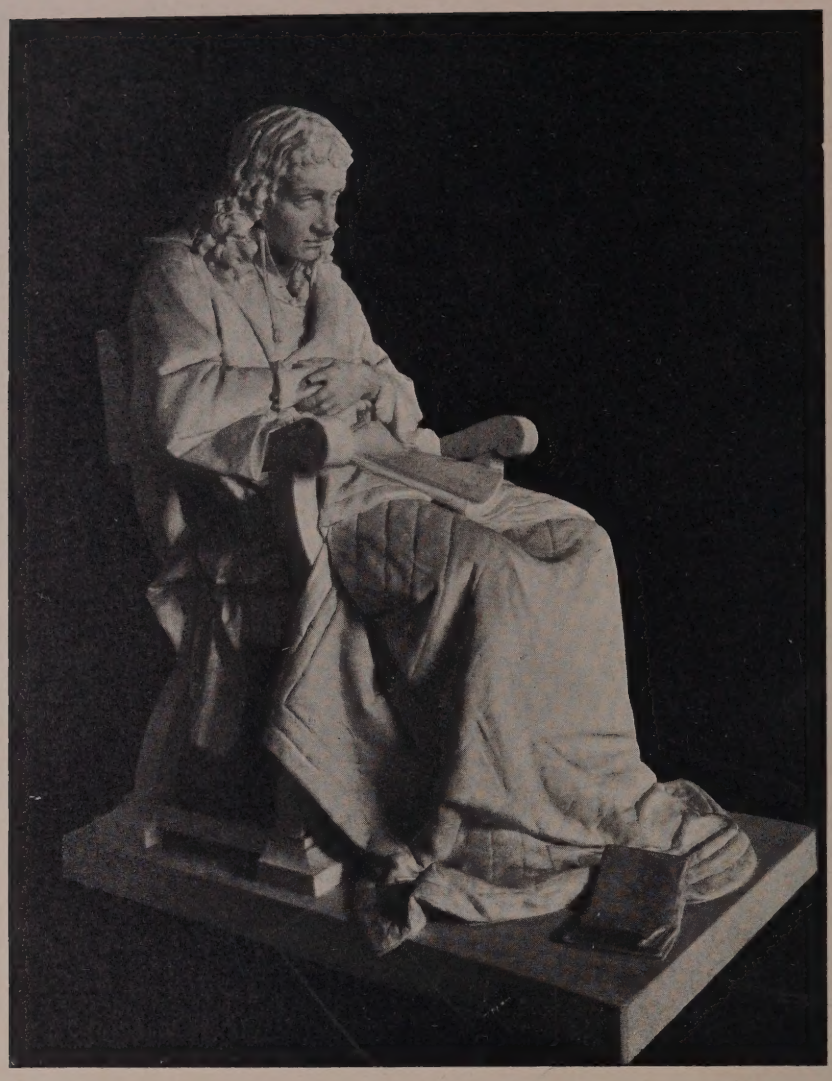
1875 г., № 73, 80, 107 и 130; «Новое Время» 1875 г., № 86, 1885 г., № 3307; «Недѣля» 1874 г., № 24, стр. 911—914; «Московскія Вѣдомости» 1874 г., № 139 и 1875 г., № 76 и 97; «Современныя Извѣстія» 1875 г., № 84 и 129; «Пчела» 1875 г., № 13, 1876 г., № 46; «Очерки и картинки» А. Суворина. Спб. 1875 г., II, 133; «Еврейская Библіотека» Ландау. Спб. 1878 г., т. III; «Порядокъ» 1881 г., № 119; «Огонекъ» 1881 г., № 42 и 43; «Новости» 1885 г.,

дился въ Вильнѣ въ семьѣ бѣднаго трактирщика. Дѣтскіе годы онъ провелъ въ страшныхъ лишеніяхъ, но упорное влеченіе къ искусству помогло ему выбиться изъ колеи, и доставъ рекомендацію къ профессору Пименову, онъ пріѣхалъ въ Петербургъ учиться въ Академіи Художествъ. Въ своихъ любопытныхъ воспоминаніяхъ онъ подробно разсказываетъ объ ужасныхъ порядкахъ академическаго строя, о томъ какъ трудно было ему работать. Первымъ учителемъ его былъ Пименовъ, но вскорѣ, за его смертью, Антокольскій пользовался совѣтами Реймерса. Приходилось работать самостоятельно и онъ, сойдясь съ Рѣпинымъ, вскорѣ увлекся идейнымъ реализмомъ. Однако, не имѣя дарованія Рѣпина, окончательно онъ погибъ жертвой идеи. Онъ пытался сдѣлать больше того, что позволялъ ему талантъ. Безпомощнымъ кажется его барельефъ «Инквизиція въ Испаніи» (1868 г.), представляющій вырѣзанную изъ дерева внутренность дома съ окнами, дверями, комнатной обстановкой и фигурами людей, — композиція, бѣдная по замыслу и трактовкѣ. «Іоаннъ Грозный» (1870 г.) *стр. 369,* сразу сдѣлавшій Антокольскаго знаменитостью, давшій ему офиціальное званіе академика и привлекшій вниманіе всей Россіи, — представляетъ огромный шагъ впередъ, но все же не выходитъ изъ уровня заурядnаго. Вяло передано выраженіе лица и посадка царя и бѣденъ весь общій замыселъ статуи. Но критика Стасова, восхвалявшаго «Іоанна», создала извѣстность Антокольскому, и съ этого дня начинается его популярность.

Въ 1871 году онъ вынужденъ уѣхать за границу, вслѣдствіе начавшейся у него болѣзни. Онъ живетъ въ Римѣ, но темы изъ русской исторіи продолжаютъ увлекать его. Здѣсь лѣпитъ онъ «Петра Великаго» (1872 г.) *стр. 371,* о которомъ сообщаетъ въ своихъ письмахъ къ Н. Н. Ге [1]: «Петръ, дѣйствительно, обхватываетъ меня; онъ работается потому не чутъ долженъ бить хуже ивана а напротивъ а между тѣмъ средство этого ужасно какъ мало и оттого то я работаю его только однимъ духомъ ибо духъ только долженъ выражитъ Петря, долженъ потому для него ничего не жалѣю даже самаго себѣ. Житъ, то для искусство только, или лучше не житъ». Въ этомъ же году лѣпитъ онъ конную фигуру Іоанна III (1872 г.), а черезъ два

№ 25; «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», III, 450. «Указатели выставокъ въ Академіи Художествъ» 1863 г., № 3; 1864 г., IV, № 2; 1865 г., № 206, 207; 1867 г., № 3; 1875 г., № 2; 1881 г., № 1—4; «Отчетъ Академіи Художествъ» 1877—1878 г., стр. 64; «Каталогъ скульптурныхъ работъ М. М. Антокольскаго, выставленныхъ въ залахъ Имп. Академіи Художествъ 15-го марта 1880 г.»; «Выставка скульптурныхъ произведеній профессора М. М. Антокольскаго» 1893 г., «Живописное Обозрѣніе» 1888 г., № 2; «Вѣстникъ Европы» 1883 г., февраль; Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники на академическихъ выставкахъ послѣдняго 25-лѣтія». Спб. 1890 г., I, 15—17 г.; «Альбомъ русской скульптуры. Произведенія М. М. Антокольскаго». Спб. 1893 г.; Н. П. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ». Спб. 1893 г.; «25 лѣтъ русскаго искусства»; баронъ Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III», ч. II. Спб. 1904 г.; «Маркъ Матвѣевичъ Антокольскій», подъ редакціей В. В. Стасова (Изданіе Вольфа). Спб. 1905; Meyer. «Allgem. Künstler-Lexicon». Leipzig 1878 г. II, 114; Müller. «Biographische Künstler-Lexion». Leipzig 1882, S. 15 — 16; «Magazin of Art» 1883 г., june, p. 309—314. [1] Архивъ Александра Н. Бенуа. Письма Антокольскаго къ Н. Н. Ге.

Антокольскій. Петръ Великій.—1872 г. Гипсъ.
(Бронзовая статуя поставлена передъ Монплезиромъ въ Петербургѣ).



Антокольскій. Спиноза.—1882 г. Мраморъ.
(Академія Художествъ).

года «Христа передъ народомъ» (1874 г.). *Стр. 373.* Въ 1875 г. дѣлаетъ проектъ памятника Пушкину: къ поэту, сидящему на высокой скалѣ по «незарастающей народной тропѣ» поднимаются люди разныхъ національностей. Бѣдность замысла и неувѣренность техники поражаютъ въ этой работѣ. Въ 1880 г. Антокольскій окончательно переѣзжаетъ въ Парижъ, но и здѣсь какъ и въ Римѣ, не находитъ себѣ сочувствія. «Въ Парижѣ я на чужбинѣ,—пишетъ онъ Стасову,—среди немногихъ друзей и среди многихъ враговъ, которые дѣлаютъ мнѣ все, что могутъ, вредное». «Меня считаютъ здѣсь ненужнымъ». Однако, Парижъ, несомнѣнно,

Антокольскій. Христосъ передъ судомъ народа. 1874 г. Гипсъ. (Бронзовая статуя находится въ Музеѣ Александра III).

имѣетъ на Антокольскаго благотворное вліяніе, научивъ его обращать большее вниманіе на технику работы.

Въ «Спинозѣ» (1882 г.) *стр. 372* уже видна любовь къ формѣ, интересъ къ чисто скульптурнымъ задачамъ. Въ своихъ письмахъ Антокольскій разсказываетъ, какъ съ особымъ вниманіемъ онъ искалъ художественную прелесть этой статуи. Тогда же

исполняетъ онъ «Мефистофеля» *стр. 375,* не выразивъ идеи и не достигнувъ эстетическаго замысла. Но и эта статуя говоритъ о пользѣ, которую принесъ Антокольскому Парижъ. Однако, это вліяніе было непродолжительно и Антокольскій вновь увлекся идейной стороной искусства. «Наше время, — пишетъ онъ, — довольно волниста и художникъ не можетъ не передать отколосокъ свое время». «Если художникъ видитъ вокругъ себѣ драматическихъ представленъ, то истинный художникъ тогда то идолженъ подерживатъ духъ усталыхъ разяснитъ дастъ отдыхать на искусство, а не раздражатъ. Вы видите я говорю одно, а дѣлаю совершенно другое» [1]. «Ярославъ Мудрый», исполненный въ 1891 г., безпомощенъ по техникѣ, нагромозженности и блѣдности замысла. Слишкомъ сильно было въ Антокольскомъ природное упорство и вѣра въ свою правоту. Будь онъ богато одаренъ, эта черта характера создала бы его самобытность, но бѣдная фантазія его окончательно погибла подъ вліяніемъ узкой идеи. «Несторъ Лѣтописецъ» (1889 г.) и «Ермакъ» (1891 г.) не выражаютъ историческаго типа, представляя театральныхъ артистовъ въ бутафорскихъ одѣяніяхъ. Особенно неудаченъ «Ермакъ», съ некрасивой, неувѣренной постановкой тѣла и непріятной, мелочной трактовкой вооруженія и латъ. Антокольскій до конца своихъ дней остался вѣренъ своей идеѣ, борясь съ нуждой и обстоятельствами. «Я, какъ храбрый воинъ, — пишетъ онъ,— закрывши глаза, махаю шаблемъ по воздуху» [2].

[1] Архивъ Александра Н. Бенуа. Письма Антокольскаго къ Н. Н. Ге.
[2] Письма Антокольскаго въ собраніи С. С. Боткина въ Спб.

Антокольскій. Мефистофель.—1882 г. Мраморъ. (Музей Александра III).

Подозеровъ. Ева.—1881 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

Подозеровъ.
Косецъ.

1862 г. Гипсъ.
(Академія Художествъ).

XXXIV.

ЭКЛЕКТИКИ.

Въ противовѣсъ художникамъ, воспроизводившимъ скучную прозу жизни, въ искусствѣ 70-хъ годовъ появилась группа людей, ищущихъ красивую форму. Имъ показалось, что чиновники и крестьяне не могутъ быть прекрасными и что слово красота неразрывно связано съ женственностью или дѣтствомъ. Красивость была принята за красоту. Не имѣя традицій, чуждые культурнымъ вкусамъ, эстетически неразвитые и необразованные, художники хотѣли совмѣстить идеальную красоту съ исканіями своего времени. Красивыми назвали женщинъ съ маленькими ртами, пухлыми губами, съ крошечными вздернутыми носиками и большими глазами. Дѣти должны были походить на амуровъ и, равно какъ и женщины, имѣть тѣла бѣлаго мрамора, похожаго на стеаринъ. Сфера сюжетовъ была также ограничена играми дѣтей и невинными забавами молодыхъ дѣвушекъ: всегда дѣвушекъ и

Чижовъ. Принцъ П. Г. Ольденбургскій.—1876 г. Бронза.
(Академія Художествъ).

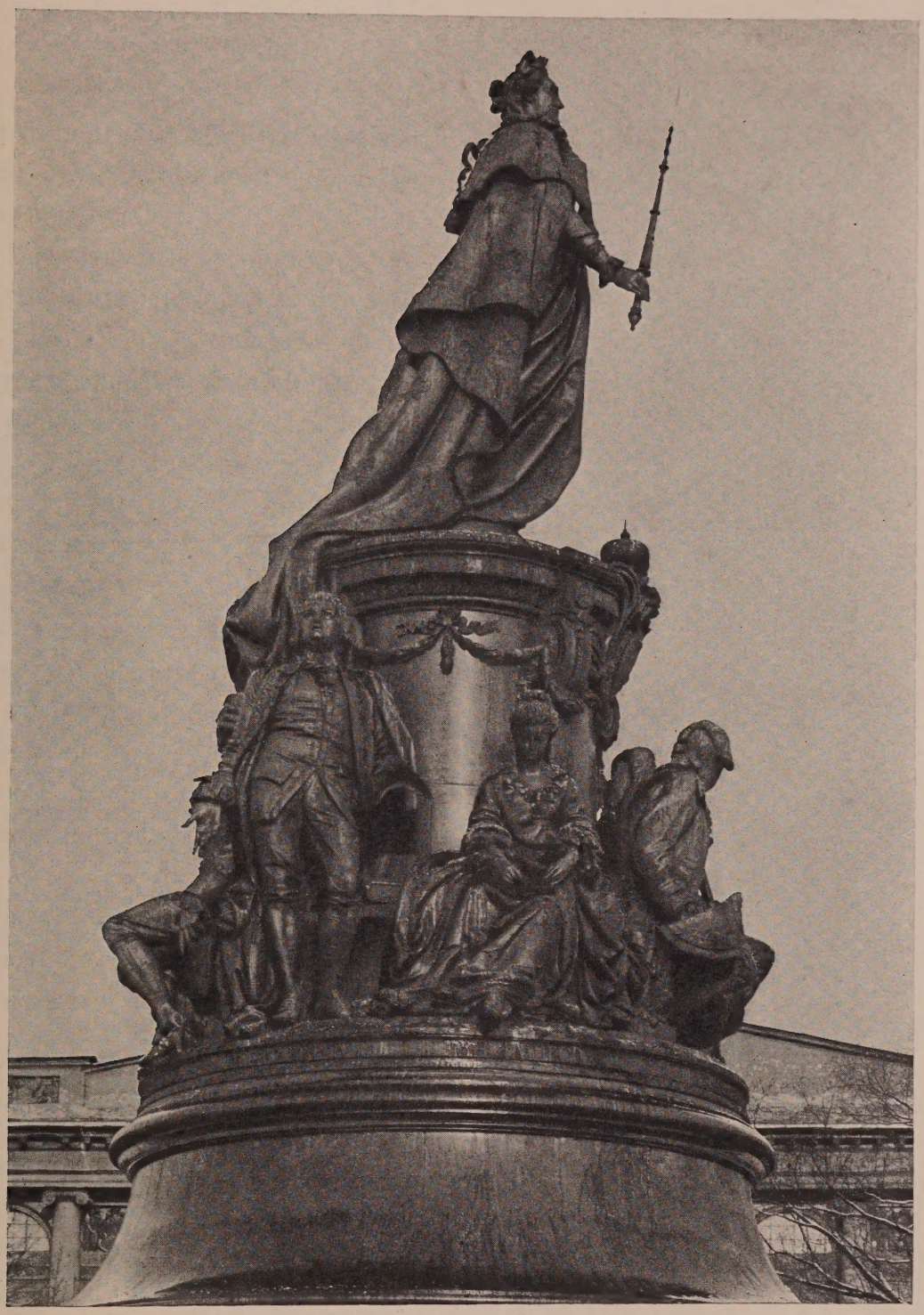
всегда молодыхъ. Италія почиталась единственной прекрасной страной въ мірѣ и италіанскія дѣвушки, юноши и putti появились во множествѣ изображеній. Но не рѣшаясь порвать со вкусами публики, художники выдумали типъ русской красоты, отличающейся отъ италіанской только большей полнотою. Сюжеты, любимые художниками, почти всегда затрогивали веселую или сентиментальную сторону жизни. То это «Рѣзвушка», пробирающаяся съ лукавой усмѣшкой черезъ мостъ, то «Игра въ жмурки» маленькихъ полуодѣтыхъ дѣтей, то «Маленькія кокетки» — двѣ дѣвочки, смотрящіяся въ зеркало, то «Въ цвѣтахъ»—пухленькій мальчикъ въ корзинѣ, то

Чижовъ. Кіевлянинъ съ уздечкой.—1865 г. Бронза.
(Музей Александра III).

«Музыкантъ»—молодой неаполитанецъ съ мандолиной. Тысячи разъ въ однообразныхъ позахъ, съ однообразными шаблонными улыбками и жестами воспроизводили этихъ «Маниловскихъ» женщинъ и дѣтей—Лаверецкій, Поповъ, Бродзскій и множество ихъ современниковъ. Всегда съ одинаковымъ безразличіемъ къ правдѣ, съ одинаковой угодливостью тому, что нравилось толпѣ. Еще ни въ одну эпоху русскаго искусства не падала такъ низко техника, не былъ такъ явно замѣтенъ шаблонъ и безразличіе къ своему дѣлу. Жрецы искусства снизошли на уровень безсознательныхъ и безпомощныхъ ремесленниковъ, исполняющихъ на заказъ работы для богатыхъ мѣщанъ. Даже тѣ, кто раньше, въ 50-хъ и 60-хъ годахъ еще чувствовали хоть какую нибудь связь съ предшествующимъ, болѣе умѣлымъ поколѣніемъ, теперь безвозвратно ее утеряли. Любопытно, что тотъ самый Иванъ Ивановичъ Подозеровъ (1835—1894 г.), который въ 1862 г. получилъ за своего «Косца» *стр. 377* вторую золотую медаль одновременно съ Михаиломъ Петровичемъ Поповымъ (род. въ 1837 г.), Василіемъ Харламовымъ и Крейтаномъ [1] и былъ тогда умѣлымъ и бравымъ академистомъ, лѣпитъ въ 1881 г. банальную и немощную даже технически «Еву». *Стр. 376.* Непріятенъ, но очень характеренъ для эпохи его портретъ Пименова въ Музеѣ Александра III (1867 г.). Бюстъ этотъ являлся центральной частью надгробнаго памятника, проектированнаго Подозеровымъ въ 1870—1872 г. и представлявшаго собою верхъ безвкусицы и мѣщанства. Несравненно лучше давались портретные бюсты другому его современнику—Матвѣю Афанасьевичу Чижову (род. въ 1838 г.), вылѣпившему въ 1876 г. очень энергичный и схожій портретъ принца П. Г. Ольденбургскаго. *Стр. 378.* Его статуя «Кіевлянинъ съ уздечкой» (1865 г.) *стр. 379* отличается уже всѣми особенностями упадочной скульптуры эпохи 1860-хъ годовъ.

Въ этой плеядѣ одинъ Михаилъ Осиповичъ Микѣшинъ (1836—1896 г.) [2] сохранилъ искру священнаго огня. Микѣшинъ былъ дилетантомъ, почти не владѣлъ техникой, но пышная художественная фантазія, несмотря на всю его зависимость отъ эпохи, ставитъ его на голову выше всѣхъ. Въ немъ тлѣла мечта истиннаго поэта, его широкіе замыслы—выродившіяся грезы мастеровъ барокко. Родись онъ на полстолѣтіе раньше или позже, изъ него выработался бы настоящій художникъ, но окружающая его среда и природная самонадѣянность погубили его дарованіе. Микѣшинъ всегда думалъ формой, грезилъ силуэтами и широкими очертаніями, понималъ прелесть массы. Онъ одинъ среди всѣхъ своихъ современниковъ не хотѣлъ

[1] Которые получили ее за того же «Косца» и за «Сѣятеля». См. П. Н. Петровъ. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ за сто лѣтъ». Спб. 1866, ч. III, стр. 404. [2] О Лаверецкомъ, Бродзскомъ, Чижовѣ и Микѣшинѣ см. Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1889; бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II. О Микѣшинѣ см. также подробную статью въ «Русской Старинѣ» 1873 г., т. 8, стр. 52—66.



Микѣшинъ. Памятникъ Императрицѣ Екатеринѣ II.—1873 г.
(Александровскій скверъ въ С.-Петербургѣ).

Опекушинъ. Памятникъ Пушкину.—1880 г. (Тверской бульваръ въ Москвѣ).

шаблона, смѣло и размашисто творилъ. Но полное незнаніе техники дѣла и отсутствіе культурной помощи не дали ему возможности выказать свой талантъ. Красоту въ его творчествѣ угадываешь, но не видишь.

Микѣшинъ, живописецъ по образованію, зрѣлымъ человѣкомъ неожиданно выступилъ съ своимъ проектомъ «Памятника тысячелѣтія Россіи» (1859 г.), выбраннымъ среди многихъ работъ опытныхъ скульпторовъ. Опьяненный успѣхомъ, Микѣшинъ сталъ участвовать почти во всѣхъ конкурсахъ на памятники въ Россіи, и почти всегда его богатая фантазія торжествовала надъ бѣдными замыслами его товарищей. Такъ исполнилъ онъ памятники Екатеринѣ II (1873 г.) въ Петербургѣ *стр. 381,* Богдану Хмельницкому въ Кіевѣ, Александру II въ Ростовѣ на Дону, Ермаку въ Новочеркасскѣ. Почти всѣ они задуманы не плохо, но исполнены наскоро, тяжелы по формамъ и лишены единства стиля. Лучшій изъ нихъ—памятникъ Екатеринѣ II, первоначально отвергнутый Академіей и исполненный лишь благодаря случайнымъ обстоятельствамъ. Микѣшину много вредилъ и его помощникъ—Александръ Михайловичъ Опекушинъ [1], плохой техникъ, которому онъ поручалъ моделировки почти всѣхъ памятниковъ. Опекушинъ работалъ и самостоятельно, исполнивъ рядъ незамысловатыхъ провинціальныхъ памятниковъ: Лермонтову въ Пятигорскѣ, Грейгу въ Николаевѣ, Муравьеву-Амурскому въ Хабаровскѣ (1891 г.) и Пушкину въ Москвѣ. *Стр. 382.* Послѣдній—лучшая изъ его работъ: характерно схвачены поза и выраженіе лица поэта.

[1] Ѳ. Булгаковъ. «Наши художники». Спб. 1878 г. и бар. Н. Врангель. «Русскій Музей Имп. Александра III». Спб. 1904, ч. II.

XXXV.

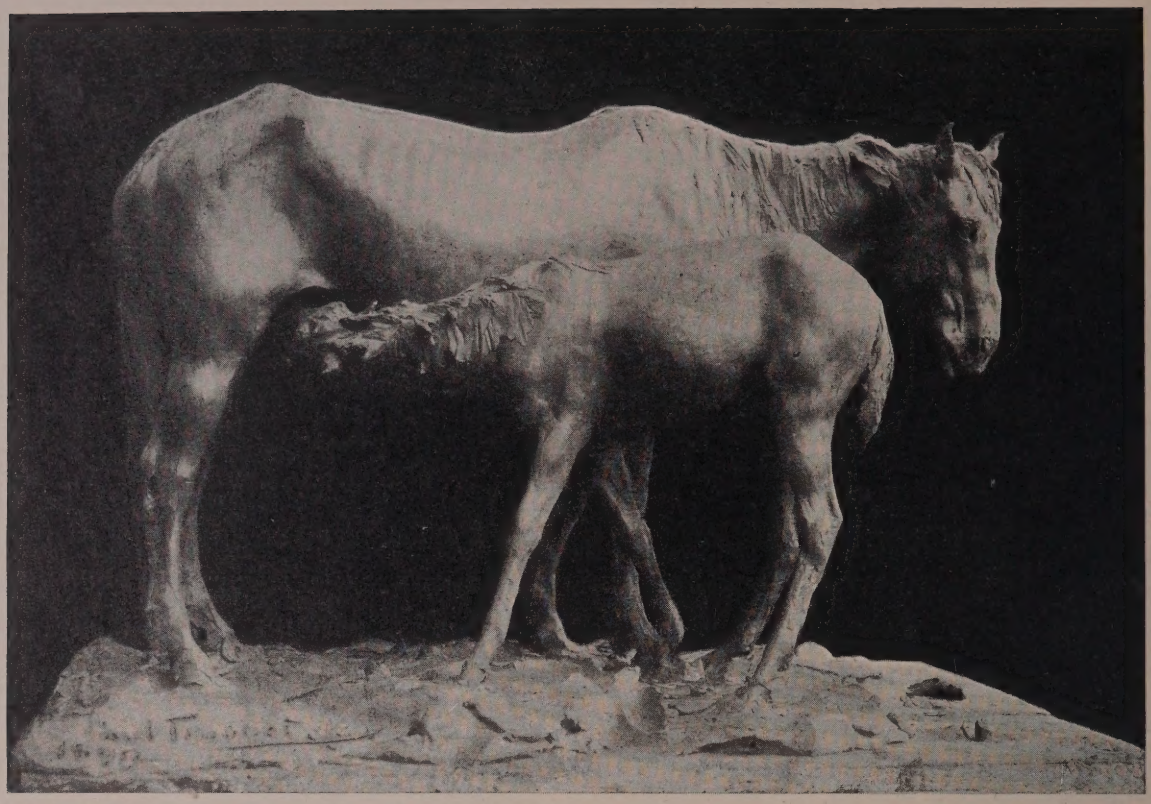
ИСКУССТВО КОНЦА XIX ВѢКА [1].

Русское искусство въ концѣ 19-го столѣтія шло, какъ и всегда, за иностраннымъ. Дѣятельность журнала «Міръ Искусства» сводилась, главнымъ образомъ, къ ознакомленію русскихъ художниковъ съ исканіями ихъ западныхъ товарищей, и если нельзя отмѣтить вполнѣ подражательныхъ чертъ въ исторіи русской скульптуры послѣдняго пятнадцатилѣтія, то такъ же мало ихъ вполнѣ самобытныхъ. Творчество Родэна, Константина Менье и Майоля оказало вліяніе на всю Европу и русскіе скульпторы увлеклись тѣми же идеалами. Однако, этотъ мало національный характеръ не имѣетъ никакого значенія въ абсолютной цѣнности художественныхъ созиданій.

Въ современности всѣхъ странъ есть, несомнѣнно, общія черты, общій стиль, общія исканія, незамѣтныя лишь при первомъ взглядѣ. Главная черта современной скульптуры—импрессіонизмъ и символъ формы. Не идейный символизмъ, а символизмъ многозначительнаго выраженія видимаго міра. Даже натуралистическіе рабочіе Константина Менье представляютъ не портреты отдѣльныхъ лицъ, не опредѣленный типъ одного человѣка, а общественную характеристику—символъ могучей рабочей силы, то, что въ живописи по отношенію къ крестьянскому типу выразилъ Милле. Геній Родэна подчинилъ себѣ всѣхъ современниковъ. «Онъ,—какъ говоритъ Мейеръ-Грефе,—не только средоточіе всей французской традиціи отъ классицизма до кипящаго барокко: онъ самъ символъ Франціи, какъ Фаустъ—символъ Германіи». То же обобщеніе, тотъ же переходъ отъ «портрета» къ «типу» замѣтенъ въ работахъ такихъ разнообразныхъ и, кажется, несопоставимыхъ мастеровъ, какъ Клингеръ, Штукъ, Майоль и Миннъ. Всѣ они представители разныхъ исканій, но въ ихъ пониманіи жизни и искусства есть общая черта, стиль совре-

[1] Чѣмъ ближе мы подходимъ къ нашимъ днямъ, тѣмъ труднѣе и неувѣреннѣе становится работа историка: изъ спокойнаго повѣствователя о прошломъ онъ неизбѣжно превращается въ пристрастнаго современника. Въ исторіи не мѣсто поэтому для явленій нашихъ дней, которыя не скоро еще дождутся справедливой оцѣнки. Здѣсь же читатель найдетъ лишь бѣглый очеркъ дѣятельности нѣсколькихъ мастеровъ, личность которыхъ вполнѣ уже отчеканилась въ ихъ творчествѣ. Всѣ новѣйшія вѣянія намѣчены только въ самыхъ общихъ чертахъ.

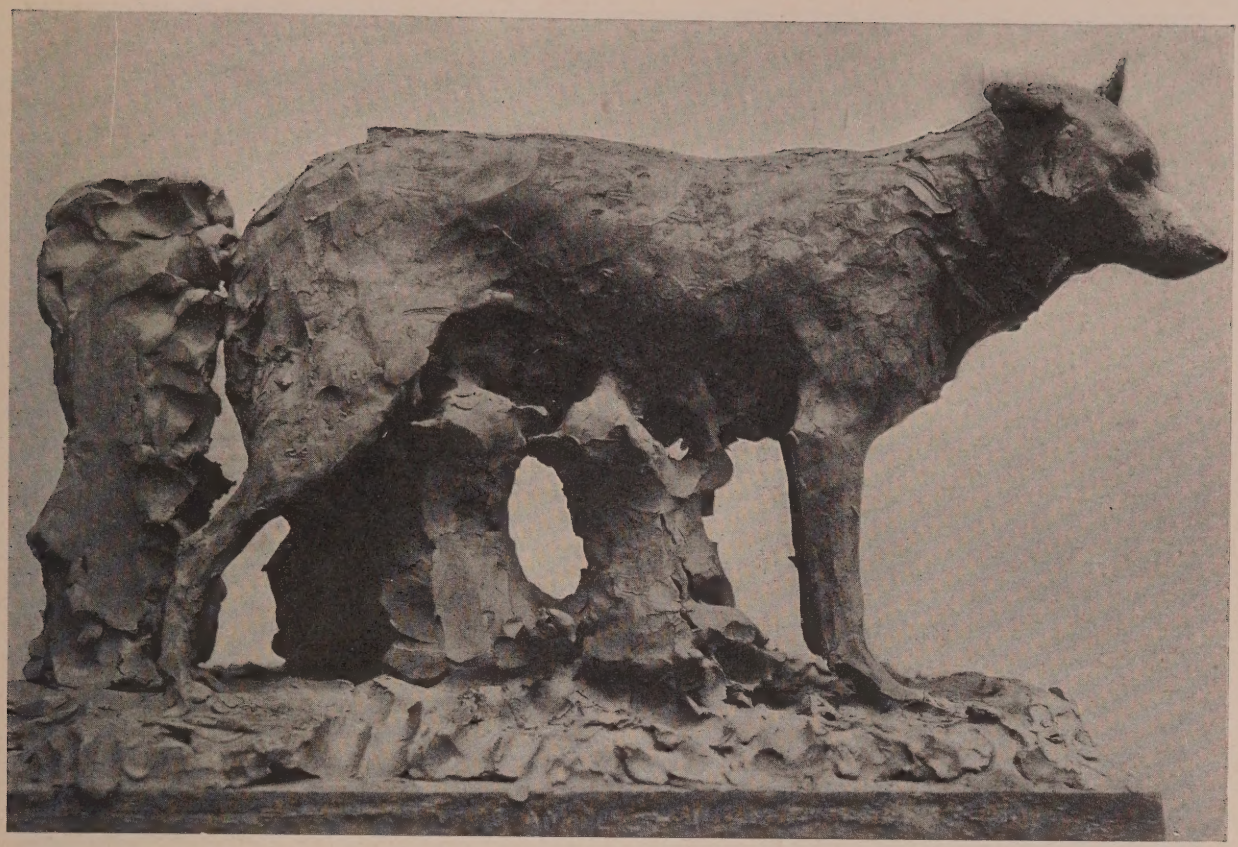
Игорь Грабарь.



Кн. П. Трубецкой. Лошадь съ жеребенкомъ. Бронза.

меннаго. Однако, эта общность ничуть не нарушаетъ ихъ индивидуальности, не удаляетъ ихъ отъ исканія внутренняго смысла вещей. Ищутъ психологію типа, обобщеніе чувствованій цѣлой эпохи, какъ въ Греціи 4-го вѣка искали обобщеніе формъ.

Техническія завоеванія современности шли параллельно съ внутреннимъ смысломъ искусства. Техника стала подражать опредѣленнымъ эпохамъ или подчинять одному принципу «стилизаціи» всѣ части цѣлаго. Такъ родилось увлеченіе Египтомъ, Греціей, Средними вѣками, кватроченто и 18-мъ вѣкомъ. Скоро не осталось ни эпохи, ни страны, которыя не вдохновили бы художниковъ. На природу стали смотрѣть сквозь призму условнаго, подчиняя строго правдивыя формы новымъ или вновь найденнымъ законамъ красоты. Миннъ людей простого класса представляетъ деревянными, угловатыми манекенами, сохранившими, однако, свой реальный обликъ. Мендезъ да Коста трактуетъ фигурки птицъ и животныхъ какъ египтяне, Мэкъ Нэръ и Макдональдъ Макинтошъ въ своихъ чуть выявленныхъ



Кн. П. Трубецкой. Лайка со щенятами.—1903 г. Бронза.

рельефахъ остроумно смѣшиваютъ стили начала кватроченто и современности, наконецъ, Майоль людямъ своего времени придаетъ обликъ греческихъ фигуръ 6-го вѣка.

Вмѣстѣ съ расшireніемъ темъ и обобщеніемъ типа, скульптура вновь завоевала права, которыхъ была лишена предыдущимъ поколѣніемъ. Широкое примѣненіе скульптурныхъ украшеній въ архитектурѣ и разнообразіе художественнаго матеріала было естественнымъ результатомъ этихъ побѣдъ. Мраморъ, бронза, глина, терракотта, многоцвѣтные камни, мѣдь, дерево и гипсъ стали вновь во всѣхъ видоизмѣненіяхъ обрабатываться скульпторами. Этотъ шагъ сблизилъ живопись со скульптурой, соединилъ задачи импрессіонизма.

Въ Россіи происходило то же съ нѣкоторыми отступленіями. Смерть Антокольскаго была смертью всѣхъ тѣхъ, кто полагалъ, что идейный реализмъ—задача ваянія. Вдругъ стало ясно, что четверть вѣка русскіе скульпторы бродили впотьмахъ и занимались не своимъ дѣломъ. Забыли о формѣ, взамѣнъ содержанія. Не видѣли красоты мірозданія, глыбъ и поверхностей, не ощущали обаянія формъ

Кн. П. Трубецкой.

Мать съ ребенкомъ.
Бронза.

человѣческаго тѣла. Животныя не были забыты Клодтомъ, а о людяхъ никто не вспомнилъ. Не чувствовали священнаго трепета передъ таинственной мощью каменныхъ громадъ, грознаго и нѣмого величія холодныхъ бронзовыхъ очертаній. Забыли природу и матеріалъ, созданный для ваянія. И какъ живописцы сразу прозрѣли, увидѣли солнце, краски и радость бытія, такъ и скульпторы, вдругъ ощутили счастье и красоту жизни. То, что только мерещилось Микѣшину, стало всѣмъ очевиднымъ. Движущіяся тѣла первыя привлекли вниманіе скульпторовъ. Прежде чѣмъ понять прелесть неподвижнаго и застывшаго, всѣмъ показалось, что только въ движеніи, въ ритмѣ линій и въ игрѣ мускуловъ кроется родникъ красоты. То, что только прозрѣвалъ Лансере, было Трубецкимъ высказано въ ясной и простой формѣ. Импрессіонизмъ въ скульптурѣ слѣдовалъ, какъ и всегда, съ нѣкоторымъ опозданіемъ за живописью. Трубецкой первый принесъ въ Россію интересъ къ передачѣ мгновеннаго впечатлѣнія жизни, первый показалъ непосредственное значеніе и прелесть живыхъ формъ. Онъ ощутилъ красоту движущагося, но обо-

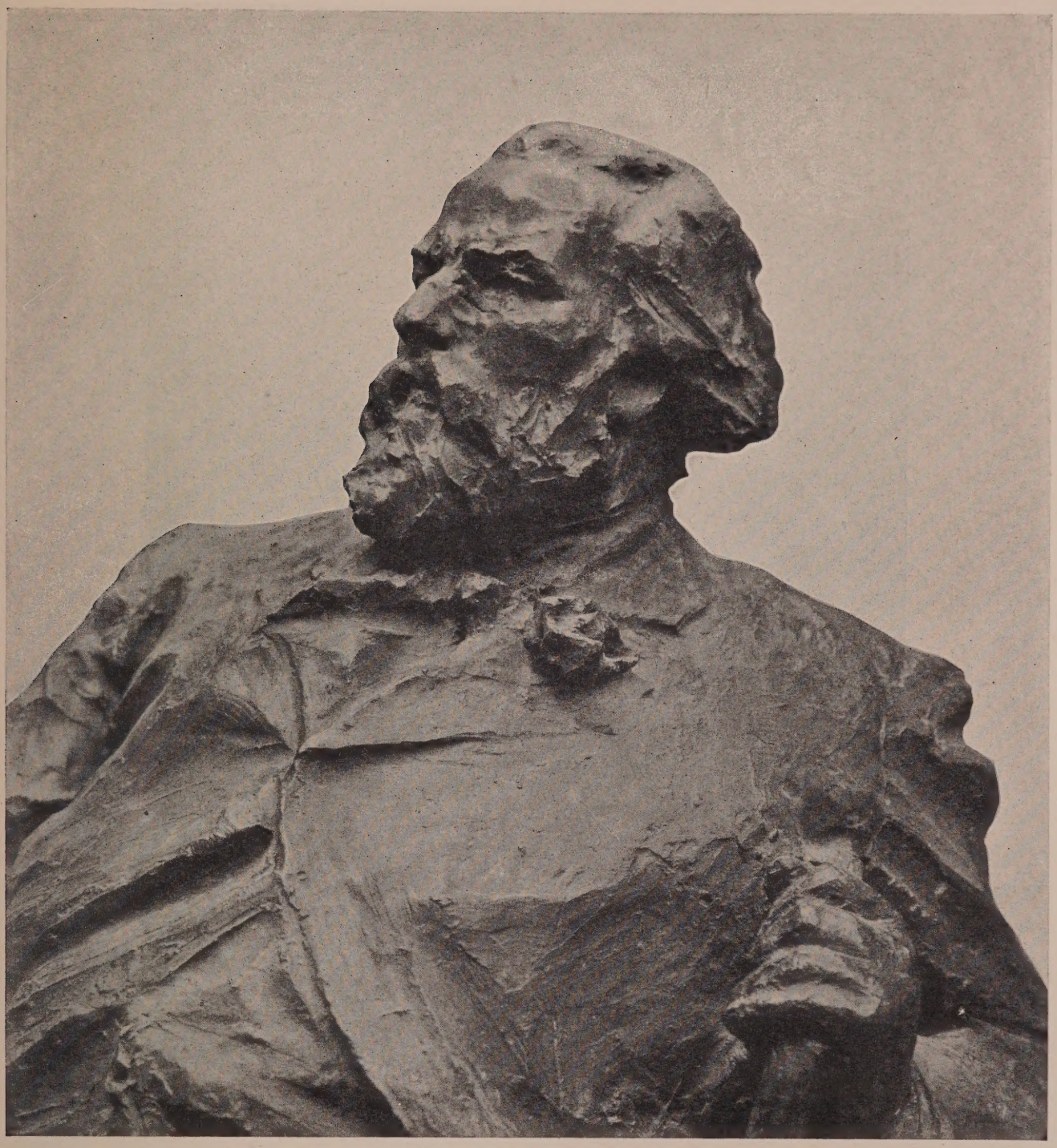
Кн. П. Трубецкой. Мать и сынъ. Бронза.

шелъ неподвижность. Слѣдующее поколѣніе, скоро пришедшее на смѣну, заполнило этотъ пробѣлъ. Русская революція и война создали новыхъ людей, фантастовъ и мечтателей, какъ бы предвѣщавшихъ будущее горе. Какъ всегда въ эпоху бѣдствій, въ минуты, когда жизнь не даетъ радости, всѣ начали искать счастье по ту сто-

Кн. П. Трубецкой.

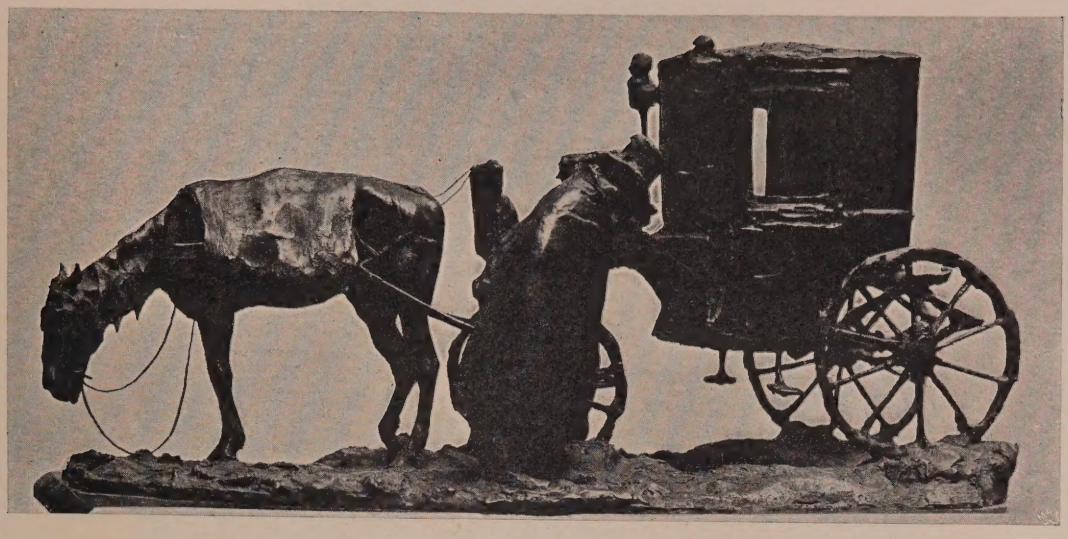
Статуэтка. Бронза.

рону земли, въ прошломъ или въ будущемъ, въ райскихъ видѣніяхъ неземного. Слишкомъ пошлой, сѣрой и ничтожной казалась дѣйствительность. Смерть Чехова завершила длинный періодъ провинціальнаго отчаянія и тоски, и бодрая сила новыхъ людей пришла навстрѣчу. Вмѣстѣ съ «Вишневымъ садомъ» вырубили послѣдніе остатки стараго, и новое поколѣніе оказалось яркимъ и сильнымъ. Но сквозь подлинную жизненность и силу порой еще пробивается нѣкоторая слишкомъ откровенная грубость и непродуманность. Ярче всѣхъ въ послѣдніе дни прошлаго вѣка высказались потомки умирающаго столѣтія—фантасты и мечтатели. За ними явились люди новой вѣры, чувствующіе по иному величіе жизни. Тутъ зародилась фантастика реализма, исканіе наиболѣе яркаго и выразительнаго синтеза человѣческихъ страстей.



Кн. П. Трубецкой. Князь Л. Голицынъ.—1899 г. Бронза.

Кн. П. Трубецкой. М. С. Боткина.—1901 г. Бронза.
(Собств. М. С. Боткиной).



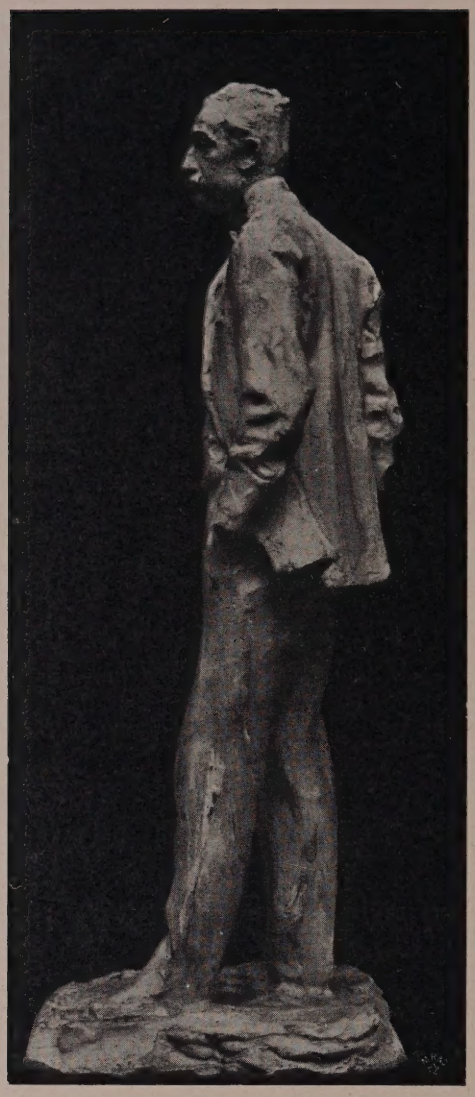
Кн. П. Трубецкой. Извозчикъ. Бронза.

XXXVI.

ИМПРЕССІОНИЗМЪ И ПРАВДА ЖИЗНИ.

Послѣ того, какъ цѣлые полвѣка понимали форму только, какъ выраженіе идеи, а не какъ нѣчто самостоятельное и полное великаго смысла, — искусство вырвалось на новый, свободный путь. Красота для красоты, правда для правды стало девизомъ новаго поколѣнія. Впечатлѣнія отъ видимаго міра раньше поражаетъ глазъ, чѣмъ то, что таится невѣдомаго, и художники захотѣли передать все, что видно. Произошла реакція противъ мысли и зрительное ощущеніе стало предметомъ культа. Свершилось нѣчто подобное тому, что въ первой четверти 19-го столѣтія открылъ Венеціановъ, но новые люди увидѣли и весь міръ по новому. Школа анималистовъ, съ Клодтомъ во главѣ, первая занялась изученіемъ формы. Вслѣдъ за прелестью животныхъ, поняли прелесть человѣческаго тѣла. Но прежде, чѣмъ найти красоту мертвой формы, движеніе показалось наиболѣе интереснымъ явленіемъ животнаго міра. Всѣмъ захотѣлось воспѣть жизнь, правдивую, бьющую ключомъ, жизнь,—единственное счастье. Люди ловили мгновенія на лету, стараясь удержать движеніе времени. Послѣ долголѣтней спячки захотѣли пробудиться къ дѣйствительности. Такъ зародились въ общественной жизни новыя

Кн. П. Трубецкой.



Портретная статуэтка.
Гипсъ.

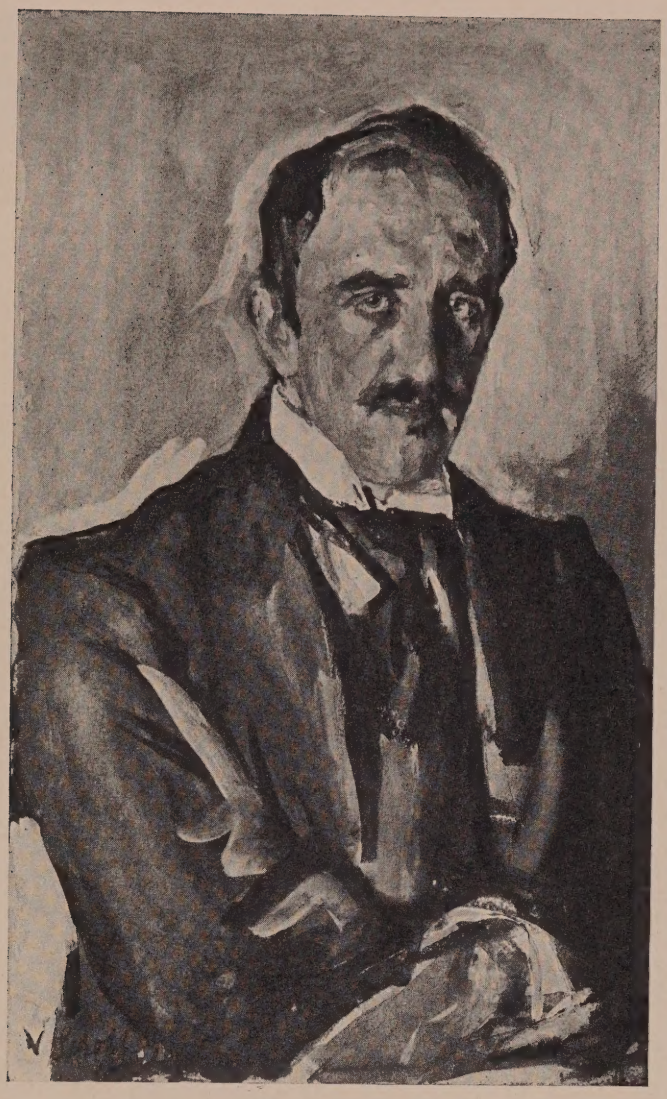
исканія людей, жаждущихъ государственнаго переворота, такъ началось глухое броженіе противъ соннаго царства рутины. Живописцы, а вслѣдъ за ними и скульпторы отразили жизненные вопросы, не какъ темы въ искусствѣ, а какъ отношеніе къ дѣйствительности. Всѣ мгновенія жизни каждаго человѣка въ отдѣльности показались многозначительными и великими. Порваны были цѣпи долголѣтняго сна. Человѣкъ, живой, энергичный человѣкъ, сталъ предметомъ культа. «Человѣкъ—это звучитъ гордо»,—писалъ Максимъ Горькій,—и эти слова сдѣлались девизомъ искусства первыхъ годовъ 20-го столѣтія. Вслѣдъ за открытіемъ человѣка, бросились на все, что живетъ, стали изображать весь міръ и скоро въ этой области не осталось ни одного мертваго предмета. Скоро всякая форма получила свое, вполнѣ опредѣленное самостоятельное значеніе. Одѣтые и нагіе люди, всевозможныя животныя и орнаменты стали предметомъ воспроизведенія. Выросъ вкусъ къ худо-

Кн. П. Трубецкой. Портретъ. Гипсъ.

жественной промышленности, къ разнообразнымъ формамъ мебели, сосудовъ, предметовъ домашняго обихода. Всему, даже орнаментамъ и декоративнымъ скульптурамъ, придали жизнь. Тутъ зародилось увлеченіе фантастикой въ соединеніи съ правдой. Но первые искатели живой дѣйствительности — правды для правды и формы для формы нашли свой идеалъ. Трубецкой, Голубкина, Андреевъ, Шервудъ, Стеллецкій, Коненковъ, Матвѣевъ и многіе другіе—всѣ разнообразно и разносторонне отразили правду жизни во всѣхъ видахъ.

Кн. П. Трубецкой. С. Ю. Витте съ сеттеромъ.—1901 г. Бронза.
(Музей Александра III).

Кн. П. П. Трубецкой.



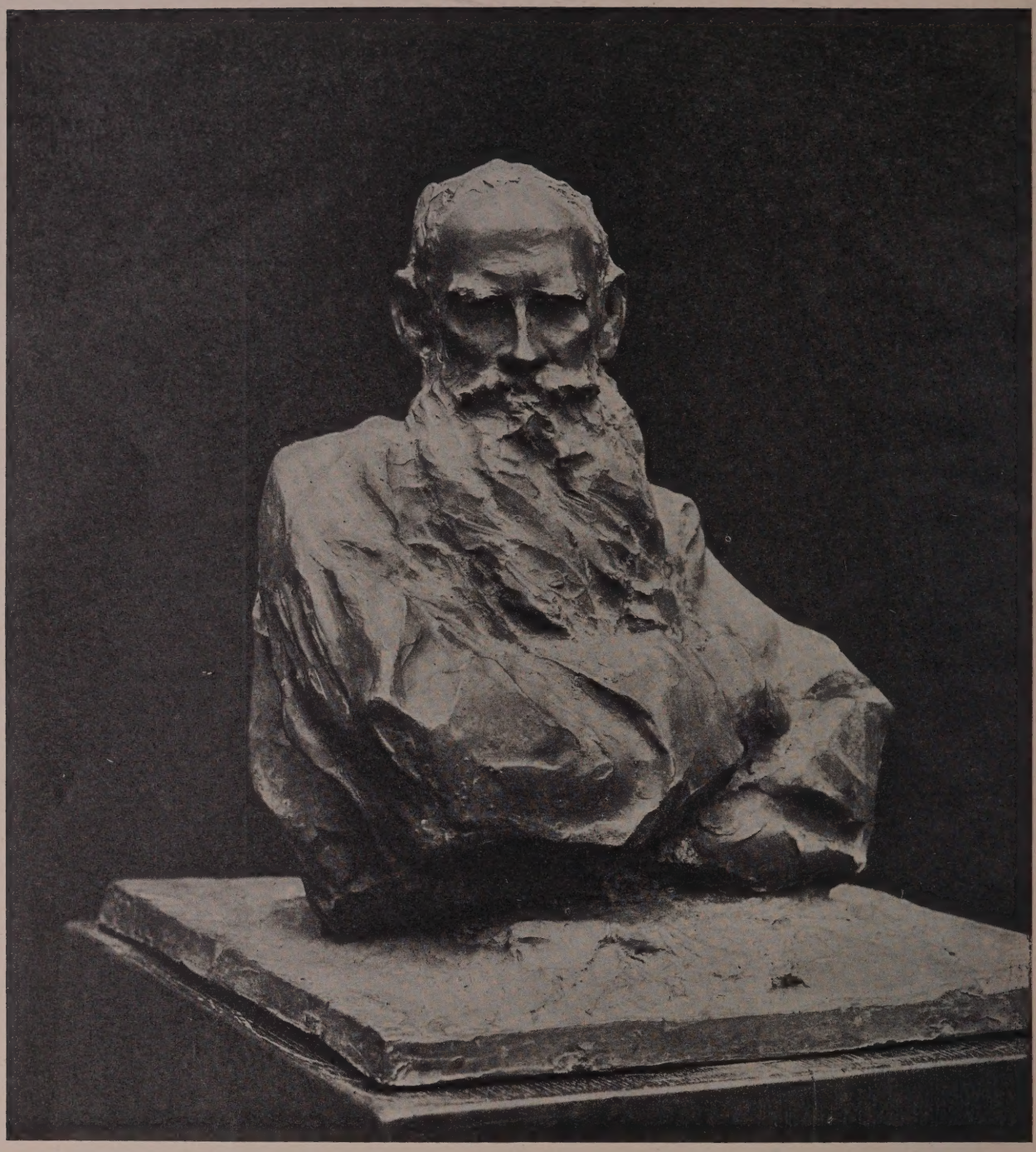
Портретъ работы В. А. Сѣрова. 1898 г.

XXXVII.

КНЯЗЬ ПАВЕЛЪ ПЕТРОВИЧЪ ТРУБЕЦКОЙ [1].

Трубецкой одинъ изъ яркихъ выразителей художественныхъ исканій конца

[1] Изъ произведеній его, выставлявшихся въ Россіи, извѣстны, бывшія на выставкахъ: «Міра Искусства» въ 1900 г. «Портретъ кн. Голицына», «Портретъ», «Дѣти», «А. С. Пушкинъ» (бронза), «Л. Толстой» (бронза), (находятся въ Третьяковской галлереѣ), «Л. Толстой верхомъ» (бронза), «Лошадь съ жеребенкомъ» (бронза), «Торсъ» (бронза), «Портретъ»; въ 1901 г.: «Портретъ графини Шереметевой», «Портретъ князя Мещерскаго», «Портретъ», «Портретъ», «Молодыя дѣвушки» (бронза), «Дѣвушка», «Проектъ памятника Данте» (бронза), «Самоѣды съ собаками и оленемъ» (бронза), «Арабская лошадь» (бронза), «Лежащая дѣвушка» (бронза); въ 1902 г.: «Портретъ С. Ю. Витте» (находится въ Музеѣ Имп. Александра III), «Портретъ М. С. Боткиной», «Портретъ» «Собаки»; въ 1903 г.: «Лайка», «Статуэтка», «Лайка со щенятами».



Кн. П. Трубецкой. Левъ Толстой.—1899 г. Бронза.
(Третьяковская галерея).

Кн. П. Трубецкой. Левъ Толстой верхомъ.—1899 г. Бронза.
(Люксембургскій музей въ ПарижѢ).

Кн. П. Трубецкой.

Проектъ памятника Данте. Бронза.

Кн. П. Трубецкой. Проектъ памятника императору Александру III въ Спб. 1900 г. Глина.

19-го вѣка, схватившій мгновенія жизненной правды, поэтъ скоропреходящихъ впечатлѣній, движеній тѣлъ и чувствованій. Трубецкой не знаетъ и не хочетъ знать мертвой формы, выразительности неподвижныхъ застывшихъ глыбъ. Въ этомъ онъ полная противоположность К. Менье и Родэну. Онъ понимаетъ только одно—жизнь,

бьющую ключомъ, движеніе мускуловъ, трепетъ живого тѣла. Онъ не создаетъ впечатлѣнія изъ хаоса формы, не выявляетъ изъ невѣдомаго осязательное; онъ всегда реаленъ, всегда на землѣ, понимаетъ и любитъ только то, что видитъ. Всякое мгновеніе жизни быстро запечатлѣвается въ его пониманіи, но такъ же быстро исчезаетъ. Онъ не можетъ долго сосредоточиться на одной работѣ и лучшія созданія его—маленькія статуэтки, живыя и выразительныя. Ни въ одномъ портретѣ Трубецкой не передалъ синтеза человѣческой личности, не выразилъ характера изображеннаго лица. Всѣ его люди поняты, какъ животныя, какъ двуногія движущіяся тѣла. Останавливая и запечатлѣвая мгновенія, онъ не думаетъ, что было до и что будетъ послѣ. Ему нѣтъ дѣла до человѣка, какъ типа, до его мыслей и ощущеній. Онъ видитъ только форму въ движеніи: торсъ, голову и конечности. Трубецкой понялъ красоту животныхъ и отнесся къ людямъ съ той же точки зрѣнія. Здѣсь его сила и смѣлость, но и недостатокъ прозорливости. Въ этомъ большомъ самородкѣ, самоучкѣ по техникѣ и мыслямъ странно сочеталась наслѣдственная культура длинной вереницы предковъ и полное отсутствіе цивилизаціи. Трубецкой всегда былъ и остался европейскимъ дикаремъ. Вотъ отчего онъ, италіанецъ по воспитанію, выразилъ многія черты русскаго характера и несомнѣнно принадлежитъ къ русской школѣ.

О Трубецкомъ нельзя дать почти никакихъ біографическихъ свѣдѣній [1]. Онъ родился въ 1867 г. въ Италіи отъ русскаго отца и матери американки; онъ никогда ничему не учился и принялся лѣпить безъ всякаго руководства. Усвоивъ нѣкоторые пріемы и овладѣвъ техникой, Трубецкой уже не мѣнялъ пути.

Въ творчествѣ его нѣтъ этаповъ, какъ ихъ нѣтъ и въ исторіи его образованія. Онъ навсегда остался спокойнымъ и ровнымъ ловкачемъ. Одинаково жизненны его «Лошадь съ жеребенкомъ», «Лайка со щенятами», «Мать съ ребенкомъ», «Мать и сынъ», «М. С. Боткина», его «Извозчики»—европейскій, съ кареткой и русскій—въ санкахъ, занесенный снѣгомъ, «С. Ю. Витте съ сеттеромъ», «Князь Голицынъ», «С. С. Боткинъ», «Императоръ Александръ III» и цѣлый рядъ мужскихъ и женскихъ портретныхъ статуэтокъ. *Стр. 384—401.* Когда онъ лѣпитъ людей и животныхъ, то приравниваетъ ихъ между собой. Всѣмъ даетъ жизнь, всѣхъ одухотворяетъ мгновеннымъ движеніемъ или мыслью. Секундное впечатлѣніе, застывшее навѣки. Трудно и безцѣльно разбирать его работы отдѣльно; однѣ болѣе удачны, другія менѣе, но всѣ эти статуэтки, группы и бюсты—живые оттиски пульса жизни.

Въ Россіи онъ экспонировалъ съ 1900 г. на выставкахъ «Міра Искусства» множество бюстовъ, фигуръ людей и животныхъ.

[1] См. «L'Art et les Artistes» 1906, avril.

Кн. П. Трубецкой. С. С. Боткинъ.—1903 г. Гипсъ.
(Собраніе С. С. Боткина въ Спб.).

Самая неудачная среди его работъ — памятникъ Александру III, который Трубецкой выполнилъ не какъ монументальное сооруженіе, не какъ символическую декорацію площади, а какъ случайный моментъ, какъ маленькую статуэтку. Въ этомъ еще разъ сказалось его некультурное отношеніе къ задачамъ творчества. Пока онъ трактовалъ этотъ памятникъ только какъ статуэтку, только какъ изъ жизни выхваченнаго всадника, до тѣхъ поръ онъ оставался вѣренъ себѣ и восхищалъ всякаго

Врубель. Фантазія. Гипсъ.
(Собраніе С. С. Боткина въ Спб.).

силой своего чисто импрессіонистскаго дарованія. Когда же эта «статуэтка» была увеличена до размѣровъ колосса, то она ничуть не пріобрѣла ни значительности, ни декоративности, безъ которыхъ нѣтъ и не можетъ быть памятника. Другіе современники Трубецкого, начавшіе, какъ и онъ, съ воспроизведенія дѣйствительности, съ новымъ вѣкомъ перешли къ новымъ исканіямъ. Творчество Голубкиной, Андреева, Шервуда и Аронсона еще не вылилось въ окончательную форму и поэтому всякіе общіе выводы о нихъ преждевременны.

Врубель. Львица. Декоративная скульптура. 1899—1900 г. Маіолика.

XXXVIII.

МЕЧТАТЕЛИ.

Послѣ поэтовъ жизни, не нашедшихъ счастія, явились мечтатели, открывшіе его. Далеко отъ земли, въ прошломъ и таинственномъ родились новыя сказки. Мечтателями стали всѣ. Не думали о настоящемъ, знали только прошлое и будущее, закрывали глаза на живыхъ и любили небытіе больше дѣйствительности.

Ихъ много мечтателей, много людей внѣ міра. Въ каморкахъ мечтаютъ о райскихъ видѣніяхъ, въ подвалахъ думаютъ о небѣ. Въ двадцатомъ вѣкѣ переживаютъ четырна-

дцатый, въ уродливомъ прозрѣваютъ красоту, а въ красотѣ—уродство. «Жизнь это сонъ о насъ, который снится кому то чужому». Сонъ кажется жизнью, что снится намъ.

Мечтатель тотъ, кто видитъ невѣрно, кто чувствуетъ все не такъ, какъ оно есть. Когда смотритъ въ глаза, то мечтаетъ о звѣздахъ, когда видитъ звѣзды, то уходитъ отъ нихъ. Счастливый никогда не удовлетворяется. Онъ хочетъ все и ничего, — то, чего не воскресить и не достигнуть. Владѣетъ всѣми сокровищами, кромѣ тѣхъ, что у него. Отсутствующихъ всегда больше... У него не одна своя жизнь, но жизни всѣхъ прошедшихъ и будущихъ. Египетъ, Грецiя, Италiя—его родины. Всѣ мертвые—его отцы, а потомки—дѣти. Нѣтъ страны, въ которой онъ не былъ, нѣтъ человѣка, котораго онъ не зналъ; нѣтъ желанiя, которое ему недоступно; нѣтъ чувства, котораго онъ не испыталъ. Волшебный Сезамъ раскрылъ ему свои тайны, сказка Тысячи и одной ночи создана имъ. Нѣтъ человѣка счастливѣе и несчастнѣе мечтателя, какъ нѣтъ и богаче его. Такъ думаютъ многiе и мечтаютъ...

Въ литературѣ стихи Андрея Бѣлаго и Кузмина, новеллы Ауслендера и чертовщина Ремезова отражаютъ очарованiе людей начала 20-го вѣка далекимъ прошлымъ и неправдой. Думаютъ о людяхъ, которыхъ нѣтъ и которые въ прошломъ кажутся красивѣе; о дамахъ и кавалерахъ 18-го вѣка, о чертяхъ и дьяволахъ невѣроятнаго «Дѣйствiя надъ нѣкiимъ мужемъ», о людяхъ далекихъ странъ въ «Зовахъ древности». Обо всемъ исчезнувшемъ и даже не бывшемъ: о «Смерти боговъ» и о «Воскресшихъ богахъ», о «Феѣ куколъ», о «Павильонѣ Армиды» и о «Приключенiяхъ Эме ле Бефъ». Думаютъ о правдѣ были и неправдѣ дѣйствительности, о томъ, «что могло бы быть» въ жизни.

Эти мечтанiя, отразившiяся во всѣхъ областяхъ творчества, и въ области скульптуры оставили свои слѣды.

Странное дѣло—самые яркiе скульпторы-мечтатели современности — Сомовъ и Врубель начали искать свои идеалы въ живописи. Многоцвѣтныя грезы всегда легче высказать симфонiей красокъ. Вотъ отчего, только овладѣвъ въ совершенствѣ своей темой, художники перешли къ скульптурнымъ воплощенiямъ.

Сомовъ и Врубель появились почти одновременно на выставкахъ «Мiра Искусства», оба сходные и различные между собой. Сходные тонкимъ ощущенiемъ грусти, боли и ужаса, разные тѣмъ, какъ выразили ихъ. Сходные любовью къ цвѣтнымъ формамъ, къ утонченной болѣзненности и изысканной красотѣ. Разные по скульптурнымъ задачамъ: чисто-игрушечнымъ у Сомова, у Врубеля—декоративнымъ.

Сомовъ [1] весь въ прошломъ, грезитъ только о былом. Кажется, будто много

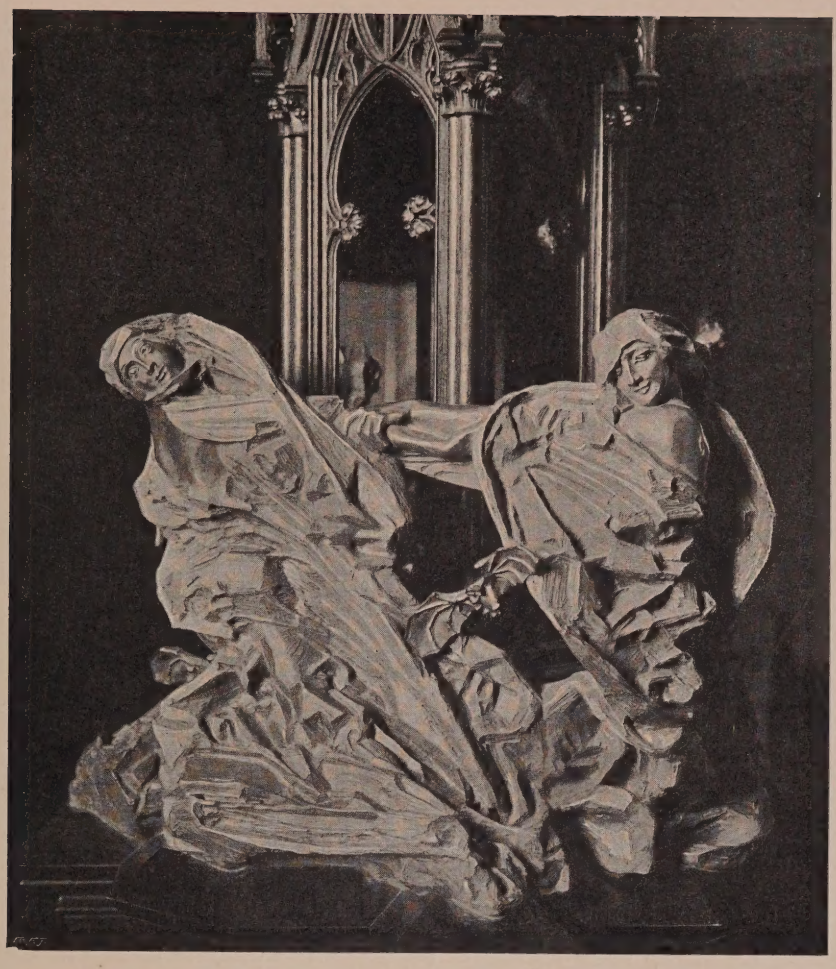
[1] См. о немъ «Мiръ Искусства» 1905 г., № 1—2; «Золотое Руно» 1906 г., № 2 и «Константинъ Сомовъ». Спб. 1903 г. (Изд. «Современнаго Искусства», текстъ И. Грабаря). Болѣе подробныя свѣдѣнiя о немъ будутъ помѣщены въ отдѣлѣ «Живопись».

Врубель. Голова египтянки. 1899—1900 г. Маіолика.

Врубель. Робертъ и Бертрамъ.—1896 г. Бронза.
Скульптурная группа на лѣстницѣ дома С. Т. Морозова,
нынѣ М. П. Рябушинскаго въ Москвѣ.

лѣтъ назадъ онъ пришелъ на землю. Жилъ, умеръ и теперь воскресъ. Видѣнія минувшаго кроютъ туманомъ дѣйствительность. И въ мечтахъ о старинномъ—боль о потерянномъ и безвозвратномъ. Сомовъ не возсоздаетъ того, что было, онъ понялъ, что этого не вернуть. Съ лукавой и тонкой усмѣшкой онъ издѣвается надъ тѣмъ, что принято: нынѣшнихъ модниковъ—дамъ и мужчинъ—одѣваетъ въ старомодныя платья, причесываетъ, какъ чесались ихъ бабушки и дѣды, и засаживаетъ въ старосвѣтскіе дома. И безцвѣтные выродки съ кукольными лицами тоскуютъ, какъ въ клѣткахъ. Начавъ писать ихъ красками, онъ видитъ, что это не все: дѣлаетъ ихъ изъ фарфора, совсѣмъ какъ старинныя. И самъ смѣется надъ тѣмъ, что любитъ.

Сомовъ—мечтатель, послѣдній потомокъ умирающей старой культуры. Конецъ одного и начало другого вѣка. Поэтъ мертвыхъ и могильщикъ живыхъ. Формой и краской онъ воскрешаетъ видѣнія прошлаго и убиваетъ живое. Старыхъ, умершихъ одѣваетъ по новому и играетъ съ ними, какъ съ куклами. Въ этой издѣвкѣ—его обаяніе.



Врубель. Робертъ и Бертрамъ.—1896 г. Бронза.
Скульптурная группа на лѣстницѣ дома С. Т. Морозова,
нынѣ М. П. Рябушинскаго въ Москвѣ.

Сомовъ всегда думаетъ, что онъ живетъ одинъ. Ему нѣтъ дѣла до окружающихъ, до того, что они хотятъ, что они ищутъ. Живыя и мертвыя куклы—его единственные товарищи. И съ любовью и нѣжностью онъ лѣпитъ ихъ портреты.

Никто не сумѣлъ, какъ онъ, передать обаяніе поцѣлуя: длинную и тягучую чувственность соприкасаній и ласкъ, шорохъ матерій и шелестъ волосъ и безсильное умираніе. Такъ любятъ тѣ, кто только что проснулся къ жизни или умретъ сейчасъ.

Никто не понялъ, какъ онъ, прелесть маленькихъ предметовъ, интимное обаяніе людей меньше натуральной величины, все то игрушечное и кукольное, что такъ смѣшно и мило въ маленькомъ человѣкѣ.

«Дама съ маской» *стр. 410,* «Цѣлующіеся» и «Влюбленные»—крошечные уродливые лилипуты современности, одѣтые по старымъ модамъ. Они были большими и выродились въ маленькихъ. И они должны жить, вспоминая о старинномъ. Такъ было когда то, прежде, давно...

Врубель [1]—также мечтатель, больной и несчастный мечтатель о красотѣ; цвѣтокъ райской страны, умирающій въ тундрахъ сѣвера; солнце, безсильно дробящееся о кристаллъ.

Врубель родился мечтателемъ, съ дѣтства, какъ горбунъ, грезилъ. Думалъ о красотѣ безпредѣльныхъ видѣній, видѣлъ сказки въ дѣйствительности. Грезилъ подводными царствами, небомъ и адомъ, раемъ и проклятіемъ. Женщина была его Демономъ и Счастьемъ. Царевна Волхова и Царевна Лебедь, Царевна въ мечтаніи и въ грусти, плачущая и страждущая, всегда несчастная и больная. Женщина съ тонкими длинными пальцами старинной породы, съ страдальческими глазами морфинистки, съ тѣломъ русалки и съ усмѣшкой Христа и Дьявола. Бѣдный и больной дьяволъ, умирающій въ тискахъ ангельскихъ. Врубель грезитъ, какъ не грезили съ четырнадцатаго вѣка. Плачетъ, какъ не плакали давно: тихо и долго, какъ плачутъ нѣмые. Воплощаетъ боль и отчаяніе, ужасъ тюрьмы и безумія, бредъ красиваго поэта.

Врубель никогда не смотритъ на дѣйствительность, думаетъ только о томъ, что могло бы быть въ жизни. Люди и мысли кажутся ему химерами, скульптурами Парижской «Notre Dame», готическими сказками средневѣковья. Развратныхъ морфинистокъ съ глазами ангеловъ и съ тѣлами змѣй онъ одѣваетъ въ боярскія платья. Одѣваетъ и раздѣваетъ, украшаетъ бусами, кольцами, каменьями; краситъ золотомъ и опалами блѣдныя тѣла умирающихъ въ больницахъ женщинъ. Всегда женщинъ—красивыхъ и больныхъ. Врубель не знаетъ застывшей, готовой формы. Онъ терзаетъ камень, вырываетъ мясо многоцвѣтныхъ глыбъ. Тискаетъ и плачетъ въ безсиліи и зоветъ мечту и сказку. Создаетъ тонкую женщину съ глазами Алконоста, больного стараго льва съ ребячливымъ выраженіемъ глазъ. Бредитъ готическими соборами, женщинами съ птичьими тѣлами и лицами клоуновъ. Бредитъ красками—черной, сиреневой, золотомъ, небомъ, закатомъ, опалами. Творчество его, какъ симфонія безпредѣльнаго, какъ вечернее закатное небо [2].

[1] «Міръ Искусства» 1903 г., № 10—11; «Золотое Руно» 1906 г., № 1; «Искусство и печатное дѣло» 1910 г. Врубель. Монографія С. П. Яремича. (Первый выпускъ серіи «И. Грабарь Русскіе Художники». М. 1911, изд. І. Кнебель). Монографія Д. Иванова. Спб. 1911 (изд. Н. И. Бутковской). Болѣе подробно о немъ см. въ отдѣлѣ «Живопись». [2] Изъ произведеній его извѣстны маіолики гончарной мастерской «Абрамцево»: «Демонъ», «Морская Царевна» (въ ростъ), «Садко», «Лель» *стр. 409,* «Купава», «Барельефъ» (голова), «Морская Царевна» (по грудь), «Голова», «Львица» *стр. 403,* «Египтянка» *стр. 405,* «Микула Селяниновичъ» и проч. Въ собраніи С. С. Боткина въ С.-Петербургѣ есть его гипсовая скульптура «Фантазія». *Стр. 402.* Но лучшее, что имъ создано въ скульптурѣ,—это, безъ сомнѣнія, группа «Робертъ и Бертрамъ». *Стр. 406, 407.*

Врубель. Лель. 1899—1900 г. Маіолика.

Сомовъ. Дама съ маской. Фарфоровая статуэтка Императорскаго фарфороваго завода.—1904 г.

XXXIX.

ПЕРЕЛОМЪ.

Каждый вѣкъ несетъ свои новыя вѣянія въ исторію искусства. Этотъ непреложный законъ — съ большими или меньшими отклоненіями — примѣняемъ ко всѣмъ эпохамъ.

Всякому ясна грань, отдѣляющая художественныя исканія 17-го вѣка отъ 18-го, или капризныя прихоти столѣтія Людовиковъ отъ упрощеннаго, демократизованнаго вѣка послѣдующихъ поколѣній.

Искусство современности постигла та же судьба, и если 20-й вѣкъ въ исторіи современнаго искусства и не начинается ровно въ 1900 г., то это опозданіе захватываетъ лишь ближайшіе годы.

По странной случайности, первые симптомы грандіозныхъ, долженствующихъ сдѣлаться міровыми, событій произошли въ Россіи и неудавшаяся трагедія русской революціи была первой вспышкой того пожара, который съ разными промежутками загорался въ разныхъ концахъ Европы. Отнынѣ перемѣна соціальнаго строя стала той необходимостью, тѣмъ непремѣннымъ желаніемъ народовъ, къ которому пойдетъ 20-й вѣкъ. Отсюда ясна и грань, красной чертой раздѣляющая искусства двухъ смежныхъ столѣтій, ясно и то, что все искусство будущаго должно пойти по новому руслу. Вотъ почему художники предыдущаго вѣка, выросшіе въ его традиціяхъ и воспитанные въ его вкусахъ, завершаютъ и характеризуютъ весь ушедшій и отжившій старый строй.

Новое поколѣніе людей, пришедшихъ имъ на смѣну, станетъ чуждымъ и враждебнымъ всѣмъ исканіямъ и мечтамъ своихъ предшественниковъ.

Повторится вѣчная исторія: отцы будутъ увѣрены въ заблужденіяхъ дѣтей, а дѣти—въ отсталости родителей. И только будущее время, черезъ полстолѣтіе покажетъ, кто былъ правъ и кто виноватъ въ этихъ ристалищахъ міровой исторіи искусства.

Въ художественной жизни Россіи труднѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было разобраться въ основныхъ теченіяхъ и направленіяхъ школъ

Отсутствіе стройной системы, столь характерное для русской культуры, въ области искусства послѣдней четверти вѣка еще замѣтнѣе.

Тиски академическаго гнета, спавшіе съ художниковъ, дали имъ ту неувѣренность, которая мѣшаетъ близкому зрителю событій безпристрастно судить о нихъ. И если человѣкъ начала 20-го вѣка и можетъ подвести итоги настроенія русскаго искусства до революціи, то очень трудно и, пожалуй, немыслимо охарактеризовать исторически вѣрно современное состояніе творческаго духа въ Россіи. Еще труднѣе указать тѣ пути, по которымъ пойдутъ художники будущаго.

Въ хроникѣ художественныхъ событій, разыгравшихся въ Россіи по послѣднее десятилѣтіе, можно отмѣтить характерный переломъ. Годъ русской революціи совпалъ съ годомъ прекращенія дѣятельности журнала «Міръ Искусства», сыгравшаго за послѣднее десятилѣтіе ту роль, которую до него на пути къ освобожденію сыграли передвижники. Искусству ретроспективныхъ мечтателей, искусству «интимнаго театра», изысканнаго, утонченнаго «коллекціонернаго» характера, этому искусству пришелъ конецъ. Новыя задачи монументальной живописи, увлеченіе грандіозными постановками театральныхъ зрѣлищъ—все это, предназначенное для большихъ массъ, для радости сотенъ и тысячъ людей, рѣзко отличается отъ тѣхъ оранжерей, въ которыя замыкались мечтатели и поэты предыдущаго столѣтія. И весь эстетизмъ Huysmans'a, тотъ à rebours, о которомъ въ Россіи грезили еще десять лѣтъ назадъ—все это стало достояніемъ исторіи. Вотъ почему теперь нельзя и не должно переходить ту грань, которая вѣчнымъ закономъ раздѣлила два столѣтія. Отсюда—

невозможнымъ является сохранить историческую перспективу въ оцѣнкѣ мастеровъ современности, скульпторовъ—Аронсона, Коненкова, Матвѣева, Стеллецкаго, Судьбинина, Маковской - Лукшъ, Голубкиной, бар. Раушъ фонъ - Траубенбергъ, Андреева, Шервуда и другихъ.

Оглавленіе

V тома

стр.

До-Петровская эпоха.

Глава I. — *Древнѣйшій періодъ* 5
Смѣсь различныхъ культуръ. Первыя попытки ваянія . . . . . —
Каменныя бабы. Зачатки портретной скульптуры. Вліяніе персидскаго и греческаго искусства . . . 6

» II. — *Культъ язычества и христіанства* . 9
Боги языческаго міра и темы христіанскаго искусства 10
Поклонные и натѣльные кресты. Большіе каменные кресты 11
Рельефные деревянные кресты 13-го и 15-го вѣковъ 12

» III. — *Декоративное искусство* 13
Византійская эпоха. Скульптура на стѣнахъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ. . . . . —
Соборъ въ Юрьевѣ Польскомъ. Барельефы 12-го вѣка 14

» IV. — *Сѣверное рѣзное искусство* 15
Обособленность декоративнаго искусства Сѣвера. Корсунскія врата Новгородской Софіи . . . . . —
Новгородскія иконы, рѣзаныя рельефомъ по дереву и изображенія святыхъ 16
Статуи Параскевы Пятницы, Николая Чудотворца и другихъ святыхъ. Св. Георгій на конѣ 17
Орнаментальное украшеніе церковной утвари, церквей и дворцовъ. Работы иностранныхъ мастеровъ по украшенію хоромъ и ихъ обстановки. «Царское мѣсто» Іоанна Грознаго въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ 18
Изображенія звѣрей и птицъ на предметахъ обихода 19
«Халдейская пещь» 20

стр.

Русскіе рѣзчики-скульпторы 16-го—17-го вѣка 21
Коломенскій дворецъ и домъ кн. Голицына 23
«Рѣзь» грановитой палаты и теремного дворца въ Московскомъ Кремлѣ 24

Глава V. — *Южно-русское искусство* 25
Вліяніе Польши на южную Россію . —
Надгробные памятники 26
Памятникъ Константину Острожскому 28
Памятники—Шидловецкому и Адаму Киселю 31
Отличіе памятниковъ юго-восточной и юго-западной Руси . . . . . 32—33
Вліяніе польскихъ традицій на работу рѣзныхъ иконъ и фигуръ святыхъ 34
Головы Іоанна Предтечи 35
Сюжеты южно-русскаго рѣзного искусства 36

Восемнадцатый вѣкъ.

» VI. — *Иностранные насадители искусства* 37
Борьба двухъ культуръ. Иностранцы-скульпторы, выписанные Петромъ I и ихъ работы 38
Конрадъ Оснеръ и его произведенія . 39
Кнакъ и Абрагамъ де-Фризъ . . . 41
Графъ Карло Бартоломео Растрелли . 42
Николай Пино 48
Андрей Шлютеръ 54
Перардъ и Симонъ 56
Карло Альбагини, Земцовъ и Бруклеръ. Искусство при ближайшихъ преемникахъ Петра 62

» VII. — *Декоративное искусство временъ Елисаветы.* 63
Направленіе искусства временъ Елисаветы. Александръ Мартелли и Ролланъ 64

стр.

Глава VIII. — *Преподаваніе въ Академіи Художествъ* 67
Смѣна Елисаветинскаго искусства Екатерининскимъ . . . . . —
Отраженіе вкусовъ и идеаловъ времени въ Академіи Художествъ. Николай Жилле и его произведенія 68
Скульптурный классъ Академіи. Шварцъ и Брюлло 70
Сюжеты изъ русской исторіи въ Академическихъ программахъ . . 71
Злоупотребленіе аллегоріей 72
Классы формованія и литья. Токарное и медальерное искусство. Начало новаго столѣтія и перемѣна художественныхъ взглядовъ . . . 73

» IX. — *Ѳедотъ Ивановичъ Шубинъ* 75
Отсталость Академическаго преподаванія. Вліяніе иностранныхъ мастеровъ на русскихъ пенсіонеровъ за границей . . . . . —
Ѳ. И. Шубинъ 76
Изящная правда его портретовъ . 78
Мастерство 79
Жизнь Шубина 84
Его творчество 85
Списокъ его произведеній 86

» X. — *Традиціи* 91
Вліяніе Франціи на искусство всей Европы въ концѣ 17-го и въ 18-мъ вѣкѣ. Французскіе художники при иностранныхъ Дворахъ . . . . . —
Пюже и Куазвоксъ 92
Новыя вѣянія 94
Фальконэ 95
Памятникъ Петру Великому 96
Списокъ произведеній Фальконэ . . 97
Марія Колло и ея произведенія . . 98

» XI. — *Михаилъ Ивановичъ Козловскій* . . . 99
Особенность стиля Козловскаго . . 103
Списокъ его произведеній . . . 105—106
Пребываніе за границей 108
Письма изъ Парижа 110
Пріѣздъ въ Россію и его работы . 114

» XII. — *Ѳедосѣ Ѳедоровичъ Щедринъ* . . . 119
Списокъ его произведеній . . . 119—120
Поѣздка за границу и работы его по возвращеніи въ Россію 122
Венера 123
«Каріатиды, несущія небесную сферу» 127
Щедринъ и Академія Художествъ . 128

стр.

Эпоха классицизма.

Глава XIII. — *Предвѣстники классицизма* 129
Увлеченіе классицизмомъ въ царствованіе Екатерины II . . . . . —
Доминикъ Рашеттъ . . . . . 134—136
Гордѣевъ 138
Современники Гордѣева 143

» XIV. — *Иванъ Прокофьевичъ Прокофьевъ* . . 145
Неустойчивость направленія и стиля Прокофьевскихъ работъ. Виртуозность его произведеній 146
Жизненныя неудачи 151

» XV. — *Иванъ Петровичъ Мартосъ* 155
Національность таланта Мартоса . —
Знанія, мастерство и чувство стиля . 156
Яркость выраженія вкусовъ времени 158
Восторги современниковъ 159
Списокъ его произведеній . . . 161—162
Пребываніе за границей 162
Возвращеніе въ Россію 163
Надгробные памятники . . . . 163—166
Другія работы . . . . . 169—170

» XVI. — *Послѣдователи Мартоса* 171
Вліяніе Мартоса . . . . . —
Скульптура при Александрѣ I . . . —
П. П. Соколовъ . . . . . 171—175
Пименовъ-старшій . . . . . 175—180

» XVII. — *Самуилъ Ивановичъ Гальбергъ* . . . 181
Поэзія мечтательной красоты . . . —
Дневникъ жизни русскихъ пенсіонеровъ за границей, написанный Гальбергомъ 183
Характеристика Кановы, сдѣланная Гальбергомъ 184
Произведенія Гальберга . . . . 186—191

» XVIII. — *Михаилъ Григорьевичъ Крыловъ* . . 193
Загадочность личности Крылова. Его книги объ искусствѣ . . . . . —
Несоотвѣтствіе его теорій съ его же творчествомъ 194
Жизнь и работы Крылова . . 194—198

» XIX. — *Борисъ Ивановичъ Орловскій* 199
Красота счастія . . . . . —
Работа Орловскаго у Кампіони . . 201
Занятія у Трискорни въ Петербургѣ и у Торвальдсена въ Римѣ . . . 202
Произведенія Орловскаго . . . 202—206
Ученики Орловскаго—Мануйловъ и Щадиловъ 206

стр.

Глава XX. — *Скульптурная красота города* . . . 207

Украшающее значеніе скульптуры. Связь скульптурныхъ созданій съ окружающей обстановкой . . . . —
Сосѣдство памятниковъ различныхъ эпохъ 210
Декоративный вкусъ русскаго народа. Усвоеніе иностранцами русскихъ вкусовъ 215
Скульптурныя украшенія площадей, скверовъ и зданій. Анонимность авторовъ этихъ украшеній 216
Скульптурное убранство города, начиная отъ Петра Великаго и кончая эпохой Николая I 218
Эволюція во взглядахъ художниковъ на декоративное значеніе скульптуры 222
Уничтоженныя статуи Зимняго дворца 224
Смѣна вкусовъ эпохи «рококо» съ воцареніемъ Екатерины II . . . —
Эпоха Отечественной войны 226
Эпоха 1830—1840-хъ годовъ 230

» XXI. — *Декоративное искусство* 231

Мода послѣ 1812-го года на декоративную орнаментику военныхъ эмблемъ (арматуру) . . . . . —
Анисимовъ и Токаревъ 233
А. И. Теребеневъ 234
Его жизнь и произведенія . . 236—238
Современники Теребенева 238

» XXII. — *Національмъ* 239

Интересъ къ русской исторіи въ искусствѣ конца 18-го вѣка. Интересъ ко всему родному въ началѣ 19-го вѣка . . . . . —
Памятникъ Минину и Пожарскому Мартоса и «Русскій Сцевола» Демута-Малиновскаго 240

» XXIII. — *Василій Ивановичъ Демутъ-Малиновскій* 241

Академическіе годы, пребываніе и работы за границей . . . . . 242—246
Возвращеніе въ Россію и «патріотическая» тенденціозность 247
Дальнѣйшія работы. И. Т. Тимофеевъ 248

» XXIV. — *Гр. Ѳедоръ Петровичъ Толстой* . . 249

Эллинизмъ 250
Любовь къ барельефу и ритму . . 251
Академическіе годы 253

стр.

Любовь къ интимному быту 255
Раннія работы 256
Преподавательская дѣятельность въ Академіи и медали въ память Отечественной войны 257
Барельефы на сюжеты «Одиссеи» и другія произведенія . . . . . 257—258
Послѣдніе годы 259

Глава XXV. — *Фарфоровыя куклы* 261

«Домашнее искусство» и фарфоровые заводы 262
Правда и художественное чутье въ статуэткахъ провинціальныхъ заводовъ 264
Типы, воспроизведенные въ фарфоровыхъ куклахъ . . . . . 264—265
Произведенія Имп. фарфороваго завода при Екатеринѣ II, Павлѣ и Александрѣ I . . . . . 266—268
Заводъ Гарднера въ Вербилкахъ . . 271
Заводы Сафронова, Фомина, Терiховыхъ, Поскочина и др. 274
Бытовыя сценки и связь фарфоровыхъ куколъ съ искусствомъ Венеціанова и его школы 275
Заводы Насонова, Всеволожскаго и Храпунова . . . . . 274—275
Заводъ Миклашевскаго 276

Упадокъ классицизма и новѣйшее время.

» XXVI. — *Романтическій идеализмъ* 277

Эволюція романтизма. Настроеніе, вызванное Отечественной войной. Увлеченіе италіанскимъ искусствомъ . . . . . 277—278

» XXVII. — *Иванъ Петровичъ Витали* 279

Красота жизни . . . . . —
Вліяніе Трискорни на Витали . . . 281
Фонтаны Витали и его монументальныя произведенія 284
Венера 288
Списокъ произведеній Витали . 288—292

» XXVIII. — *Идеалисты* 293

Индивидуальность Витали. Безпринципность художественныхъ взглядовъ Николаевской эпохи. Кузнецовъ. Жакъ . . . . . —
Реймерсъ 294
Іенсенъ 296
Ставассеръ 297
Климченко и фонъ-Бокъ 300

стр.

Глава XXIX. — *Націонализмъ и Италія* 305
Увлеченіе Италіей. Ложныя традиціи германской колоніи въ Римѣ и послѣдователей Каммучини. Ложнонаціоналисты. Упадокъ техники и погоня за дешевымъ эффектомъ. Антонъ Ивановъ и его работы . . 306

» XXX. — *Пименовъ-сынъ и Логановскій* 309
Новое пониманіе типа простолюдина — Появленіе «Парней» Пименова и Логановскаго 312
Заграничное пребываніе Пименова . 313
«Мальчикъ, просящій милостыню» и другія бытовыя произведенія Пименова 314
Его монументальныя работы . . . 316
Этюды съ натуры и портреты . . 318
Логановскій. Работы для храма Спасителя въ Москвѣ 320
Рамазановъ 322
Работы его 323
Значеніе для исторіи русскаго искусства его книги «Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи» и его журнальныхъ статей 324
Крейтанъ и Харламовъ. Упадокъ интереса къ природѣ и отказъ отъ поисковъ правды . . . . 326—330

» XXXI. — *Натуралисты* 331
Значеніе Пименовскаго «Парня» въ исторіи русскаго искусства . . . —
Интересъ къ обыденной жизни . . 332
Баронъ П. К. Клодтъ и реальное изображеніе животныхъ 334
Раннія произведенія барона Клодта . 337
Конныя группы Аничкова моста . 338
Послѣдователи Клодта—Юшковъ и Либерихъ . . . . . 338—339
Е. А. Лансере 340
Списокъ его произведеній . . . 340—342
Его сложныя композиціи 343
Историческія темы 344
А. Л. Оберъ 345
Списокъ его произведеній . . . 346—349
С. И. Ивановъ 351
Блистановъ и Залеманъ-старшій . . 352
Скульпторы-портретисты. Г. Р. Залеманъ-сынъ и Н. И. Шредеръ . 355

» XXXII. — *Идейный реализмъ* 357
Эпоха реформъ и гибель традицій академическаго преподаванія . . . 358
Проповѣдь Стасова и презрительное отношеніе русскихъ художниковъ къ иностранному искусству . . . 359

стр.

Анекдотъ въ скульптурѣ 360
Ѳедоръ Каменскій и идейная скульптура 361
В. А. Беклемишевъ, Л. А. Бернштамъ и И. Я. Гинсбургъ 364
Скульпторы-карикатуристы 365

Глава XXXIII. — *Маркъ Матвѣевичъ Антокольскій* . 367
Причины громкой извѣстности Антокольскаго. Особое мѣсто Антокольскаго въ русской скульптурѣ . . —
Академическіе годы и работы. «Иванъ Грозный» 370
Пребываніе за границей и «Петръ Великій» . . . . . —
Другія произведенія Антокольскаго . . . . . 372—374

» XXXIV. — *Эклектики* 377
Красивость и красота . . . . . —
Любимыя темы художниковъ . . . 378
Упадокъ техники 380
Микѣшинъ . . . . . —
Опекушинъ 382

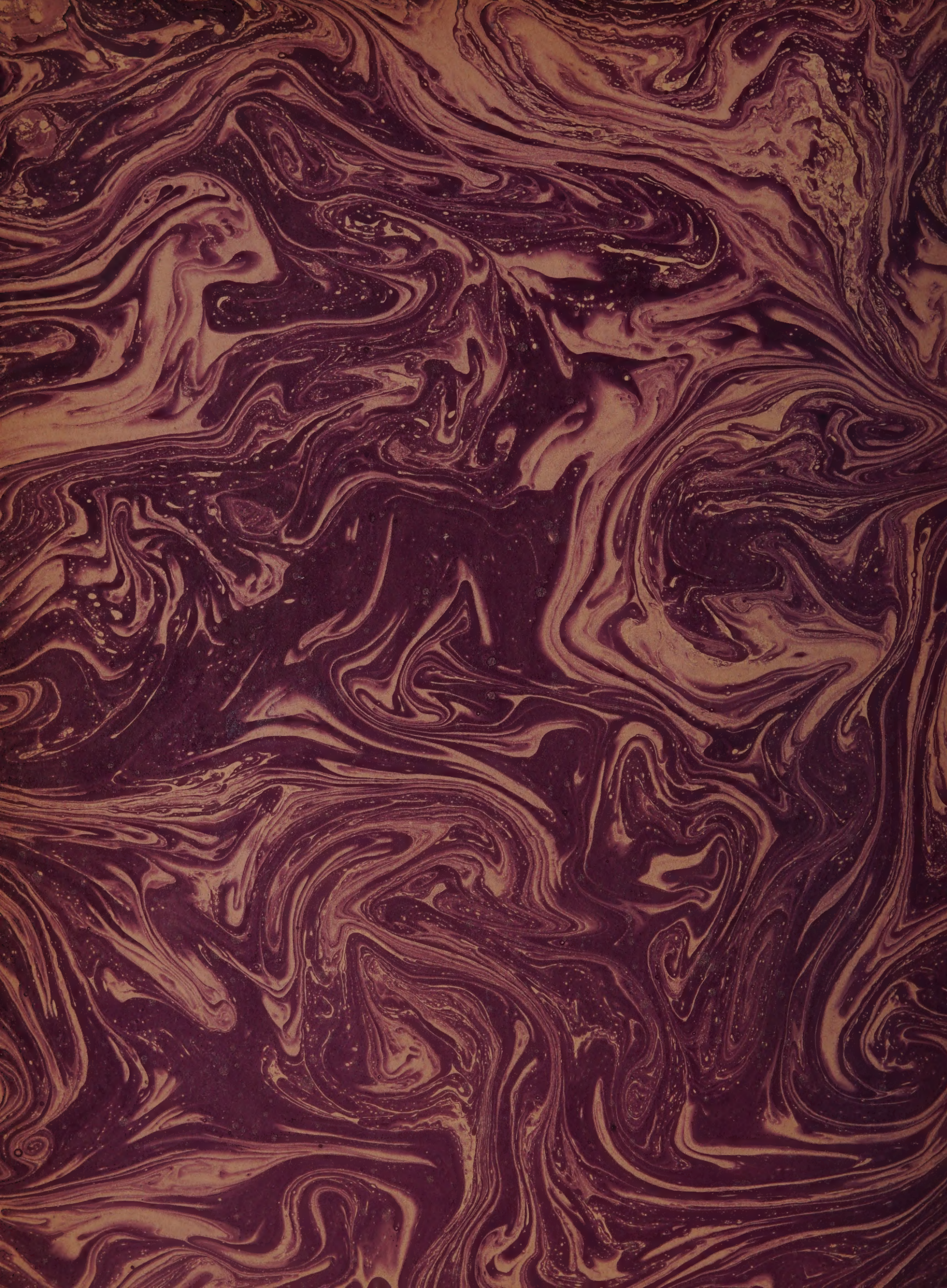
» XXXV. — *Искусство конца 19-го вѣка* 383
Отсутствіе самобытныхъ чертъ въ русскомъ искусствѣ конца 19-го вѣка. Увлеченіе Родэномъ, Менье и Майолемъ . . . . . —
«Стилизація» 384
Импрессіонизмъ въ скульптурѣ . . 385
Реакція и поворотъ 387
Фантасты и мечтатели 388

» XXXVI. — *Импрессіонизмъ и правда жизни* . . 391
Движеніе и впечатлѣніе. Воспѣваніе жизни . . . . . —
Вкусъ къ художественной промышленности 393

» XXXVII. — *Князь Павелъ Петровичъ Трубецкой* . 395
Списокъ произведеній Трубецкого . —
Люди и животныя Трубецкого . . . 400
Памятникъ Александру III 401

» XXXVIII. — *Мечтатели* 403
Литературныя теченія 404
Сомовъ . . . . . —
Врубель 408

» XXXIX. — *Переломъ* 411
Прекращеніе журнала «Міръ искусства» и революція. Невозможность сохранить историческую перспективу въ оцѣнкѣ современныхъ мастеровъ 412



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01593 6574